

كتاب المرأة ١



سينا للنشر



No.1

هاجر
كتاب المرأة (١)
الطبعة الأولى ١٩٩٣

جميع الحقوق محفوظه

الناشر: سينا للنشر
المدير المسؤول: راوية عبد العظيم

١٨ شارع ضريح سعد - القصر العيني - القاهرة
جمهورية مصر العربية - تليفون: ٣٥٤٧١٧٨/٢٠٢.

التصميم والغلاف: عماد حليم

الإخراج الداخلي: إيناس حسني

الصف: سينا للنشر

٩٣ / ١٩٣٨

I . S . B . N 977 - 5140 - 46 - 3

HQ
1793
.A1
H35
no.1



كتاب المرأة ١

التحرير

سلوى بكر

د. هدى الصدة

مستشارا التحرير

د. نصر حامد ابو زيد

د. ملك هاشم

جميع الآراء الواردة تعبر عن وجهات نظر كاتبيها

سينا للنشر

B 10553852.1

المُحتويات

تقـــديـــم

دراســـــات

فـى القيـــم

همـوم نســائية



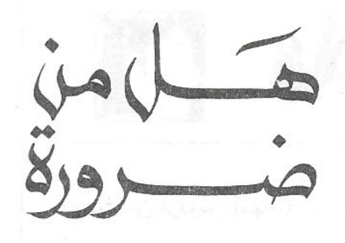

إبـــــداع

قصص قصيرة

شـــعـــر

مقابلـــــــة

المرأة والأحـوال الشخصية



هل من ضرورة

لم يكن اختيارنا «هاجر» اسماً لكتاب المرأة من قبيل الصدفة، أو محاولة للبحث عن الغرابة والاختلاف، لكن هل يوجد من هو أكثر من «هاجر» تعبيراً عنا، فهاجر أم العرب جميعاً، والدة الأنبياء، أشهر جارية فى التاريخ، أول مصرية تتغرب عن الوطن. هى الحالة الأدل، الأعمق على دور المرأة المكرس منذ أزمنة سحيقة: أن تكون وعاءً للنسل والإنجاب. وهى أعظم قصة حفظتها لنا الذاكرة الإنسانية عن معاناة المرأة ونضالها فى سبيل البقاء؛ المرأة التى هُجرت فهاجرت، وسعت فى الأرض سعياً مكبداً فى سبيل حياتها وحياة وليدها الطريد. باختصار: إن هاجر هى التجلى الأول للمسألة النسائية وإشكاليتها فى التاريخ البشرى المعروف، وهى أسطورة المرأة/ البشر، لا المرأة/ الآلهة، وأخيراً، فإن هاجر هى أول حالة تمييز عنصرى عرفتها الإنسانية. وكتاب هاجر هذا لم يتأسس لطرح وجهات نظر مسبقة فى موضوع المرأة، ولا يسعى لتقديم إجابات جاهزة عن أسئلة، تتنامى يوماً بعد آخر حول قضايا النساء في مجتمعنا والعالم، ولكنه بالأساس كتاب معنى بالبحث عن السؤال وطرحه، انطلاقاً من حقيقة أن الأهم من أن نعرف هو كيف نعرف.

بالأحرى، إنه محاولة للبحث عن السؤال الجدّى/ الغائب/ المفقود فى مسألة المرأة.

لذلك توجهنا بسؤال المشاركة إلى نخبة من الأقلام الرصينة، الجادة، المهمومة بمسألة المرأة، فى إطار اهتمام هذه النخبة، بمسائل المجتمع والإنسان، على أن يكون البحث عن السؤال، دون أطر محددة سلفاً، ودون الالتزام بحقل معرفى واحد، فمسألة المرأة تتداخل وتتشعب لتطال كل فروع المعرفة والعلم الإنسانى.

لا يحمل كتاب «هاجر» أيديولوجيا معينة ولا يمثل حركة نسائية أو غير نسائية، ولا يتوجه بالإدانة لجهة أو أخرى، كما أنه لا يسعى لشن حرب على هيئة أو جماعة، إنه بإيجاز محاولة لتطارح الأفكار والآراء ووجهات النظر، حول واحدة من أعقد مسائلنا الاجتماعية وخصوصاً فى الفترة الراهنة.

لقد سعينا لمشاركة كل الأطراف، كل الاتجاهات، أصحاب النزعات المحافظة، ومعتنقي الأفكار الراديكالية، وكان شرطنا الأساسى هو الجدّية فى طرح الآراء، وعقلنة الكلمات، مما يتيح الفرصة



لحوار جدّى، إيجابى قابل للتطوير.

وكتاب «هاجر»، ليس مطبوعة تحمل فكراً يستهدف الرجال، فنحن لسنا من حملة أفكار حركات تحرير المرأة الغربية، وليست لنا مواجهات مع الرجال، إن معركة «هاجر» الحقيقية هى معركة ضد القيم الجامدة، ضد الثوابت الفكرية، المتبدهة، بحكم التقادم ومرور الوقت. ومعركة «هاجر» تحتاج الرجال مثلما تحتاج النساء، تحتاج أفكار كلا الطرفين، القادرة على كنس كل فكر بال ومتخلف يعوق تقدمنا الإنسانى.

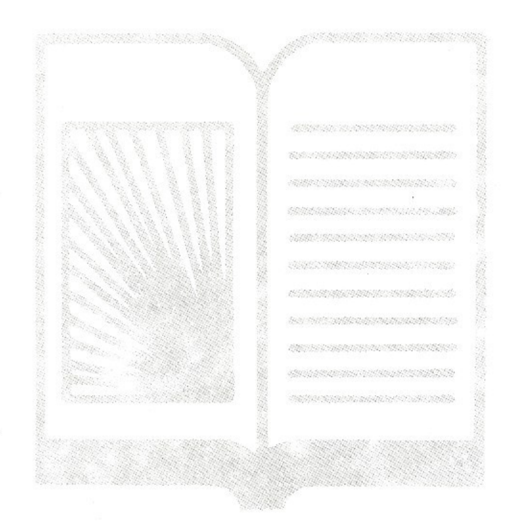
وإذا كان البعض، قد أشاح بقلمه عنا، لأسباب تعود إلى طبيعة المناخ الثقافى الذى نحياه الآن، أو بسبب الترفع عن أو التأفف من الكتابة فى مسألة المرأة، فإننا وجدنا العون من ذوى أقلام عميقة، لها وزنها فى حياتنا الفكرية، فلهم عميق شكرنا لما قدموه من مساعدة وجهد، ومشاركة بدراسات مهمة، وتشجيع معنوى، وأفكار نيّرة. لم يكن لكتاب «هاجر». أن يؤصل إلا بها.

أما أولئك الذين لم يشاركونا فى هذا الجهد الابتدائى، سواء بسبب تقصيرنا فى الاتصال بهم، أو بسبب همومهم وانشغالاتهم، فنأمل مساهمتهم فى المرات القادمة.

و «هاجر» فى حقيقة الأمر، ليست كتاباً دورياً، أو غير دورى، أو مجلة تصدر بتواتر منتظم، بل هو كتاب دراسات وإبداع، يصدر كلما تجمعت والتأمت مادته.

وننوه بأن ملف «هاجر» الإبداعى، جاء فى حدود الممكن والمتاح؛ ولكن طموحنا أكبر من ذلك، ورهاننا أن تكون مساحة الإبداع الجميل، أوسع وأشمل استناداً إلى مزيد من التعاون والمساهمة، من قبل أولئك المهمومين مثلنا بمسألة المرأة.

وأخيراً، إننا نأمل أن تجد «هاجر» أوسع صدى، وأكبر دعم وتأييد من كل أولئك المهتمين بمسألة المرأة داخل مصر وخارجها، سواء فى المنطقة العربية أو العالم، انطلاقاً من إيماننا بأن الوطن يتسع مفهومه ليتجاوز مفهوم الجغرافيا، وأن هموم الإنسانية واحدة، مهما اختلفت الأجناس، وتباينت الأمم.



دراسات



تفسير التفسير: حالة رابعة العدوية

د. أميمة أبو بكر

شغلت رابعة العدوية- المتصوفة المعروفة- التى ولدت وعاشت بالبصرة فى الفترة ما بين ٧١٧ و ٨٠١ م فكر الكثير من الدارسين والباحثين والمؤرخين الذين اهتموا بسيرتها وجوانب حياتها المختلفة وإيمانها وزهدها، والمقام الصوفى العالى الذى وصلت إليه، أو بالأحرى ما امتازت به على كل من سبقها من الزهاد والصوفيين - تلك الآفاق الجديدة التى فتحتها فى تاريخ الحياة الروحية الإسلامية- عن طريق إدخالها مفهوم الحب الإلهى لأول مرة فى أدب الصوفية وإشاعة مفردات ومراحل هذه العاطفة الشخصية الجياشة فى مناجاة الذات الإلهية. وقد كان هذا تطوراً رائداً مازالت تعرف رابعة العدوية به. ومما لاشك فيه أن حياة رابعة وكل ما قيل عنها وأن أقوالها وآثارها المنظومة والمنثورة ونوع الإيمان الصوفى الذى بدأته... كل ذلك يشكل مصدرا لجذب الدارسين فى مختلف مجالات التصوف الإسلامى والتاريخ والفلسفة وحتى فى مجال التحليل النفسى. إلا أن ما يسترعى الانتباه حقيقة وجدير بالنظر فيه هو ما كتب عن رابعة العدوية من دراسات ونظريات متنوعة وما تكشف عنه هذه الكتابات من اتجاهات معينة فى التفكير بخصوص موضوع امرأة شرقية عربية مسلمة.

نلحظ عامة أن الباحث أو الكاتب فى عرضه لموضوع رابعة - حياتها وتصوفها - إنما يختار زاوية بعينها يركز عليها ويوليها الاهتمام بالتفسير والتعليق، وهذا فى حد ذاته يستدعى تفسير التفسير والتعليق على التعليق: لذلك سنرصد أسلوبين فى الكتابة والرواية عن رابعة العدوية ونتعرض لما كتبه الباحثون وماذا رأوا فى قصة تصوفها- أو ماذا اختاروا أن يروا فيها.

المجموعة الأولى والأهم هى مجموعة المستشرقين الذين تخصصوا بصفة عامة فى الدراسات الإسلامية والفلسفة والتصوف، ورغم كونهم روادا أوائل فى التنبيه إلى أهمية الصوفيين وقيمة آثارهم وأعمالهم الأدبية والفلسفية، إلا أننا عند التمحيص نستشف فى دراساتهم أغراضاً أخرى (قد تكون غير مقصودة) ولكنها موجودة وتكاد تكون عدائية أو على الأقل فيها تحامل على الثقافة الإسلامية والشرق أوسطية.

يعتبر كتاب «مارجريت سميث» المشهور عن رابعة العدوية «رابعة الصوفية وزميلاتها القديسات فى الإسلام» (١٩٢٨) المرجع الأساسى الوحيد منذ ذلك الوقت لأى بحث أو دراسة عن رابعة، فنجد أن الكتاب العرب أو الغربيين يرجعون لهذا العمل يستقون منه أية معلومات أو تعليقات عن أسباب ومظاهر تصوف هذه المرأة الزاهدة الشهيرة. والكتاب رائد فى هذا المجال كأول دراسة متكاملة فى القرن العشرين عن حياة رابعة ومنهجها الصوفى بالتفصيل، وهو أيضاً يتضمن قائمة بكل المراجع والمصادر القديمة للكتاب المسلمين ومؤرخى العصور الوسطى الذين دونوا حكايات وأقوال رابعة. نعم نبهت «سميث» مبكراً إلى مكانة رابعة العدوية كامرأة فى الحركة الصوفية ونقلت إشادة معاصريها بمعتقداتها وأفكارها وكيف أنها حظيت (فى حياتها وبعد مماتها) باحترام وتقدير كبير وبمكانة مساوية لزعماء التصوف المعاصرين لها من الرجال مثل حسن البصرى وسفيان الثورى وذوى النون المصرى. وتفسير «سميث» لذلك هو أن نشأة الروح الصوفية قد أعطت المرأة الفرصة للوصول إلى مقام روحانى عال وبالتحديد مقام الأولياء والقديسين، لأن المفهوم الصوفى للعلاقة بين العبد العابد وربه والهدف الأسمى من ذلك - ألا وهو «الفناء والبقاء» فى الذات الإلهية العليا- ليس فيه مجال للتفرقة بين الذكر والأنثى.

وبعد انتهاء «سميث» من تمحيص كل تفاصيل حياة وأفكار وأقوال رابعة تُضمّن فى كتابها جزءاً أساسياً كبيراً بعنوان «وضع المرأة في العصر الجاهلى وبدء الإسلام». ونتساءل لأول وهلة عن ارتباط هذا لشق بموضوع التصوف ورابعة «القديسة» (وهو المصطلح الانجليزى الأصل Woman Saint الذى طبقه المستشرقون والمستعربون على الصوفيات المسلمات)، ثم يتضح أن «سميث» تعرض فى هذا الجزء حياة المرأة العربية البدوية فى الجاهلية لتثبت أن النساء قبل الإسلام تمتعن بقدر كبير من الحرية فى أسلوب الحياة والفكر... بل والاحترام من جانب الرجل العربى، وأنهن حققن التقدم والمساواة والمكانة الاجتماعية العالية وأن كل هذه المُثُل والممارسات ماتت تدريجياً بقدوم الإسلام وتطبيق تشريعاته القرآنية التى انتهت باستبعاد المرأة العربية المسلمة والحط من قدرها وسيادة الرجل سيادة مطلقة.

وهى بالطبع دللت على نظريتها هذه بمختارات لوقائع من الحياة العربية البدوية القديمة وعادات ومعاملات قبلية - نقلاً من كتب المستشرقين القدامى أمثال «روبرتسون سميث» و«نيكلسون» أو مصادر التراث مثل كتاب الأغانى للأصفهانى وفتوح البلدان للطبرى ومعانى الاخبار للكلاباذى وكنز العمال للسيوطي، ولكن المشكلة أن ما اختارته منها لتجعله - قصراً - دليلاً على مقولاتها فى الواقع يفتقد الإقناع. وإلا فلا أعلم كيف ترى أن المطلقات فى جزر «المولدوفيا» عندما كن يستمررن فى العيش مع أزواجهن حتى يتزوجن مرة أخرى - ترى فى هذا دليل على تحرر المرأة فى تلك الجزر (التى كان قد وصلها الإسلام ويحكى لنا عنها ابن بطوطة)، و «سميث» ترجع سبب هذه النظرة «المتحررة» التى دونها ابن بطوطة إلى ابتعاد سكان هذه الجزر عن الممارسات الصحيحة للتشريع الإسلامى، (ص ١٢٨).

وتذكر «سميث» كأمثلة قصصاً من تاريخ العرب قبل الإسلام عن رفض بعض النساء الزواج من رجال معينين تقدموا إليهن، ولن يهمنا ذكر أسمائهن الآن الموجودة فى الأصفهانى لعدم الأهمية التاريخية، ولكن يهمنا أن «سميث» وجدت فى واقعه عادية مثل رفض عرض زواج قمة التقدم والتحضر، وكأنها لم تجد فى التاريخ الإسلامى كله أى حالة لامرأة مسلمة ترفض الزواج من شخص معين أو تترك لها حرية الاختيار.

وعندما تقر «سميث» أن تشريعات الإسلام الأولى قصدت حماية المرأة وتنظيم العلاقات الأسرية، لا تلبث أن تعود فتقول «بعد الاعتراف بذلك كله، (أسفل ص ٤) إلا أن النتيجة النهائية لتشريعات (الرسول محمد عليه الصلاة السلام) وكانت الحط من قدر المرأة المسلمة وعبوديتها طوال هذه القرون حتى الوقت الحاضر، لأن بعض الممارسات التى كانت مناسبة لذلك العصر أو الممارسات التى تأسست لتناسب مزاجه الشخصي وظروفه الأسرية (أى محمد عليه الصلاة السلام) قد أعطيت قوة وشرعية القانون الإلهى ووثقت فى كتاب مقدس. فنجد أن كل القيود التى كان يجب أن تسقط مع تقدم الزمان والحضارة أصبحت مغلولة أكثر على رقاب النساء فى الإسلام (ص١٢٧). فكلما ابتعدت الدول الإسلامية عن تطبيق هذه التشريعات وكلما أرادت الاقتراب أكثر من حضارة «الغرب الحديث» ستكتشف هذه البلاد ضرورة وحكمة إلغاء الحدود الإسلامية التى تخص المرأة (ص ١٣)، أى أن هناك تعارضا بين نظامين للقيم يؤثر تأثيراً سيئاً على مصلحة المرأة فى المجتمع.

وهكذا يسلك الكتاب هذا الاتجاه - خروجاً عن الموضوع - لإثبات ما خسرته المرأة فى

ظل الإسلام ومكاسب الابتعاد عن قوانينه، ثم تعود «سميث» لتقول إنه على الأقل فى المجال الروحى ومن الناحية النظرية المفترضة كانت المرأة المسلمة على قدم المساواة مع الرجل لاعتبارها ذات قيمة مساوية أمام الله وهذا يعطيها حق التجربة الصوفية الكاملة (ص ١٣٦).

ما يفعله هذا الجزء من الكتاب إذاً هو التقليل من أهمية إنجاز رابعة العدوية المرأة العربية المسلمة- ليس عن طريق مباشر مثل مهاجمتها أو نقدها- ولكن عن طريق آخر معاكس وهو المبالغة فى تأكيد تفردها واستثنائها عن حالة المرأة المسلمة بصفة عامة التى تخلف ركبها منذ البداية. أى أن التركيز على نشاط رابعة إنما يهدف إلى فصلها عن الثقافة والتراث التى هى فى الواقع نتيجة طبيعية لهما، وهكذا يكون التصوف بالنسبة للمرأة مظهرا من مظاهر النهوض بمستواها لأنها تستطيع عن طريقه تخطى الإسلام الصحيح (orthodox Islam). وتختتم «سميث» كتابها بقولها إن الأمل فى تحسن حالة المرأة فى العالم الإسلامى هو إما تجاهل عنصر الدين تماماً أو - المرادف الآخر- التصوف لأنه سيبعد عن الدين أيضاً، وأحسنهما هو الحل الأخير، (صـ٢٠٤ـ).

وصحيح أن «سميث» كانت تكتب فى العقد الثانى من هذا القرن، أى وقت لم تكن المرأة فى العالم الإسلامى أو العربى قد تمكنت من كل حقوقها المشروعة فى المجتمع.. والتعليم.. لظروف سياسية واقتصادية، إلا أن هذا لا يبرر إلقاء المسئولية الكاملة على النظام الإسلامى وتوجيه النقد والاتهامات إلى صُلب العقيدة ورسولها.

ويتبادر إلى الذهن الظروف السياسية فى تلك الحقبة من التاريخ لبريطانيا العظمى وأمبراطوريتها فى الشرق الذى سادت فيه النظرة الاستعمارية لثقافة الشرق الأوسط.. وبالتالى النظرة إلى الثقافة الإسلامية وخاصة المرأة فى الإسلام على أنها أقل شأنا من كل ما هو غربى حديث. وكما يقول إدوارد سعيد فى كتابه «الاستشراق» هناك تفاعل بين الكتّاب الأفراد وبين الاهتمامات السياسية الكبرى للقوى العظمى الثلاث- بريطانيا، فرنسا، أمريكا- التى تنتج فى مناخها الفكرى مثل هؤلاء الكتّاب، (ص١٥). ونحن نتساءل: هل كان هذا دافعا خفيا من دوافع كتاب رابعة العدوية الصوفية وليس فقط الاهتمام الخالص بشخصيتها وانتاجها؟

وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى نبذ مثل هذه النوعية من دراسات المستشرقين أو التقليل من شأنها، ولكن يجب التنبيه لهذه الجوانب المدفونة فى بعض الكتب وتنقيح الآراء الغربية عن طبيعة ووضع المرأة فى الإسلام.

نريد أن نكشف أيضاً بهدوء عن أهداف اهتمامات بعض المستشرقين ونواياهم، فرابعة

العدوية مثلاً إنما تمثل بالنسبة «لسميث» رمزاً للانشقاق على التراث والتقليد الرجعى، هذه هى قيمة رابعة الحقيقية فى نظرها. أى رغم العقبات- التعاليم القرآنية وتشريعات الرسول وتقليل الاختلاط فى المجتمع الإسلامى - استطاعت رابعة الوصول إلى عمق التجربة الصوفية.

نلاحظ أن «سميث» تطبق معاييرها الثقافية الغربية المختلفة فى الحكم على ما يشكل التحرر أو الحرية أو التقدم أو احترام المرأة أو الاستقلالية.. إلى آخر هذه القيم التى حرمت منها المرأة فى الإسلام.

وهذا ما نجده بشكل ملحوظ فى الرؤية الغربية لأعلام الصوفية الذين ما نبغوا وأبدعوا إلا على القيود التشريعية العقائدية. وهناك أمثلة أخرى تعضد من تحليلنا لحالة «سميث» ونظرتها لدور رابعة العربية المسلمة. «لويس ماسينيون» عالم مستشرق مشهور (تركزت كتاباته فى منتصف هذا القرن) وتخصص فى دراسة التصوف كحركة فكر مضادة ومعارضة داخل الإسلام، تمثل التحرر من قيود القرآن والسنة. والصوفى العربى الكبير الحلاج (توفى ٩٢٢م) إنما حاز اهتمام «ماسينيون» لتمرده على العقيدة الإسلامية التقليدية. وينبهنا إدوارد سعيد مرة أخرى أنه رغم مانكنه من احترام عميق لعبقرية وأفكار «ماسينيون» إلا أن «ماسينيون» نفسه اعتبر مهمته الأساسية هى التوفيق بين ضدين- الغرب والشرق- وأن الفرق الجوهرى هو الفرق بين الحداثة (الغرب) والتراث العتيق (الشرق)، (ص٢٦٩)، ورغم دفاع «ماسينيون» عن الحضارة الإسلامية ضد أوروبا إلا أنه أيضاً دافع عن الإسلام ضد تعاليمه وتراثه التقليدى ذاته (ص٢٧٢)، وما أولاه من اهتمام غير عادى للحلاج حتى أنه يجعله تجسيداً لكل القيم المرفوضة فى النظام العقائدى الأساسى للإسلام، وهذا ما يحدث أيضا فى بحث «سميث» عن رابعة العدوية - رغم اعترافها بوجود قديسات وصوفيات أخريات ذوات شهرة أقل- إلا أنها تبدو وكأنها تقول أن إنجاز وعقلية رابعة ليس بالظاهرة الطبيعية أو المتوقعة للمرأة التى ترزح تحت عبودية النظام الإسلامى. وهذه إيحاءات سلبية للغاية تَجُبُّ إيجابيات الكتاب ككل.

أما «آن مارى شيمل» باحثة التصوف الإسلامى بجامعة هارفرد- والتى ظهرت دراساتها فى السبعينيات والثمانينيات - فنشير هنا إلى عملها الوافى: كتاب «الأبعاد الصوفية فى الإسلام»، وهو يغطى كل شئون التصوف الإسلامى- بداياته، تاريخه وتطوره، أدبه وكتابه وفلاسفته، وتفاصيل المنهج والعقيدة- أى أنه عمل مفيد جامع لمعلومات وفيرة ومصادر مهمة. وفى فقرة أخيرة من الكتاب تتحدث «شيمل» عن «العنصر النسائى» فى التصوف «ذاكرة فيه رابعة العدوية على أنها «أول قديسة حقيقية فى الإسلام» (ص ٤٢٦)،

عندما تقدمت لأول مرة بفكرة الحب الخالص أو العشق الإلهى لتختلف بذلك عن النظرة الجادة والجافة لزهاد عصرها. وتعرض «شيمل» ما يمثله العنصر النسائى فى أدبيات الكتاب الصوفيين القدامى وتتحدث عن بعض الصوفيات الأخريات، ثم تقول فى عبارة تذكرنا بالموقف الذى اتخذته «سميث» من قبل وهو أن «التصوف - أكثر من التقليد الدينى الجامد- قد أعطى النساء إمكانية المشاركة الفعالة فى الحياة الدينية والاجتماعية» (ص ٤٣٢). مرة أخرى نجد النقيضين- التصوف فى مواجهة الدين ككل. وفى عبارة أخرى تقول: «طريق التصوف من شأنه أن يجذب المرأة آملة أن تجد فيه تعبيراً شعرياً وجدانياً ورومانسياً عن العاطفة الدينية أكثر مما ستجده فى الأنماط الدينية التقليدية» (ص ٤٣٥). وهذا التعليق الأخير عامة ليس فيه ما يسىء، رغم أنه يحمل فى طياته بذور فهم خاطىء لأدب المتصوفات أمثال رابعة العدوية، فهم يبسط كنه إنتاجهن الأدبى على أنه التعبير العاطفى الملائم لطبيعة المرأة العاطفية، وقد يكون فى هذا ما يسىء للمرأة الأديبة بصفة عامة وليس فقط للمرأة فى الإسلام. وهذا تقريباً ما نقرؤه فى كتابة د. عبد المنعم الحفنى كما سنرى الآن.

يبقى أن نشير سريعاً إلى «روبرت زاهنر» المشهور فى عالم الدراسات الصوفية والنظريات الروحية فى ديانات الشرق والهند. ورأى «زاهنر» فى موضوع رابعة العدوية هو ببساطة شديدة: التجاهل التام والتشكيك فى نسبة أقوالها إليها بالمرة، وبرهانه الوحيد أن فى جملة كتب التراث الإسلامى لا يستطيع أحد الجزم بصحة أقوال أى فرد حتى أحاديث الرسول (عليه الصلاة السلام) نفسها كثيراً ما تكون «مشكوكاً فيها» وهو على هذا الأساس يبنى نظريته أن نسبة أى قول لأى صوفى إنما يكون عشوائياً ويشكك فى أبيات رابعة الشهيرة عن «الحبين» لله حتى يتنسى له أن يرفض ما عندها من أفكار ويركز فقط على صوفى آخر تخصص «زاهنر» فى الرفع من شأنه لأنه أيضاً يمثل شخصية متمردة ولأن «زاهنر» يزعم اقتباسه المباشر عن الروحانية الهندية، هذا هو صوفى القرن التاسع أبو يزيد البسطامى، (التصوف الإسلامى الهندوسى، ص ١٠٣)، وهو زمنيا جاء بعد رابعة. أى أن البسطامى «لزاهنر» هو مثل الحلاج «لماسينيون» ورابعة «لسميث» فمن خلال تأثر البسطامى بالفلسفة الهندية يستطيع «زاهنر» أن يقول: «إن التصوف الإسلامى كله مقتبس، فبداياته مأخوذة من المسيحية... «(التصوف، ص١٦١) أو الفلسفة الهندية.

من هنا ننتقل إلى أبرز ما كتب بالعربية عن رابعة، وما الذى لفت نظر بعض كتابنا فى قصتها وتفسيرهم لمظاهر تصوفها ولحياتها. ناقش الكتّاب المحدثون إعراض رابعة عن الزواج ولغز حياتها السابقة للتصوف باهتمام شديد جداً، وتم طرح عدة تفسيرات، ولا

أعلم لماذا نجعل أمر زواجها قضية تستحق كل هذا التنقيب بدلاً من أن يكون كل التركيز على تحليل موضوعى وتفصيلى لأقوالها الشعرية والنثرية. قد يكون تفسير ذلك أن بعض الكتاب فى الشرق لايزالون يقفون عند أمر الزواج بالنسبة للمرأة مهما كان نشاطها الأدبى أو الثقافى أو رسالتها الروحية، ويعتبرونه موضوعاً شيقاً، وإذا ما أعرضت امرأة طيلة حياتها عن الزواج كان هناك خلل فى هذا التصرف غير العادى أو غير السوى، ولابد له من تفسير ما.

مثلاً فى كتاب «العابدة الخاشعة رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين» يقول د. عبد المنعم الحفنى أنه كان لرابعة أثرها الحاسم فى تقنين عدم الزواج عند الصوفية «لأن رابعة امرأة، وغاية المرأة فى الحياة هى الزواج، وهو عندها أهم مما هو عند الرجل، فإذا كانت وهى المرأة حريصة على عدم الزواج فما أبلغه من قدرة مما هو عند الصوفية «(ص١٣٢). فرغم أن د. الحفنى يقصد الثناء على قوة شخصية رابعة فى حرصها على عدم الزواج، إلا أن مغزى العبارة يشير إلى غرابة موقف رابعة فى الحياة وخروجها على طبيعتها كامرأة، وهذا تفسير يحصرها داخل طبيعتها الأنثوية- أولا وأخيراً - التى يجب أن تسعى إلى الزواج.

أما تفسير د. الحفنى لمظاهر تصوف رابعة فيكمن فى «ضوء التحليل النفسى» وهو عنوان أحد فصول الكتاب، وذلك لنصل إلى مفتاح شخصيتها. فأحوالها «والألم الصوفى» التى كانت تكابده بسبب أنها «الأنثى كانت تستعذب الألم. والإناث عموماً بهن ماسوشية ظاهرة، بمعنى أنهن بالفطرة قادرات على احتمال الألم، ولولا ذلك ما تطلب الأنثى الحمل المرة بعد المرة رغم ما فيه من مشقة وعسر تعانيهما وتجد لهما حلاوة فى قلبها» (ص١٢٥). وتشغله كثيراً «سيكولوجية رابعة» أو «دراسة رابعة نفسياً» فى مجال «علم النفس التكاملى» (ص١٢٨). وليس المستغرب ان تكون المحبة هى حال رابعة لأن «رسالة الحب هى رسالة المرأة «فالنساء» تخصصهن المحبة، وكلما استبدت العاطفة بالمرأة كان الشعر وسيلتها فى التعبير، وأشهر النساء فى مجال المحبة الإلهية كن شاعرات» (ص١٠٢). وهو تفسير غريب لدوافع كتابة أو قول الشعر، أظن أننا لا نجد مثله إذا كان الشاعر رجلاً. وليس فى الإسلام ما يقصر العاطفة والحب على المرأة، والعقلانية والبغض على الرجل مثلا، بل إن من حق رابعة كامرأة مسلمة ومن الطبيعى أن تسعى إلى السمو الروحى. الذى يقدمه د. الحفنى تحليلاً غريبا بدون برهان وتوثيق عن طبيعة المرأة ودورها، وما أعرفه أن القرآن ساوى بين المرأة والرجل فى السياق الروحى: «إن المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والقانتين والقانتات والصادقين والصادقات والصابرين والصابرات

والخاشعين والخاشعات والمتصدقين والمتصدقات والصائمين والصائمات والحافظين فروجهم والحافظات والذاكرين الله كثيرا والذاكرات أعد الله لهم مغفرة وأجراً عظيماً» (الأحزاب، ٣٥).

ويشير د. الحفنى إلى «الأدب الصوفى النسائى» كنوع أدبى له سمات خاصة، وهذا نرحب به، وكان المفروض أن يتم رصد ووصف هذه السمات الأدبية، وتحليل أدبيات هؤلاء المسلمات المتصوفات- وأولاهن رابعة- تحليلاً نقدياً وليس نفسياً، وللأسف اكتفى د. الحفنى بقوله أن فى هذا الأدب» الفاظاً أليق بالنساء حتى لنقرأها فندرك فوراً أن قائلها لابد أن يكون امرأة، وتلك طريقتهن فى التعبير عن المحبة حتى لو كانت محبة الله» (ص١٠٢). مرة أخرى نجد التعليق العام على ما هو لائق وملائم وما يقع تحت التخصص الأنثوى، والنتيجة تبسيط إنتاج رابعة وتفريغ محتواه من أى مغزى عميق أو بعد فلسفى وأدبى جاد، واكتساب كل شىء تقوله للسطحية وعدم الجدية باعتباره فيضا عاطفيا أنثويا.

أما كتاب د. عبد الرحمن بدوى «رابعة العدوية شهيدة العشق الإلهى» فهو يمثل اتجاها آخر: ألا وهو الاهتمام بحياة رابعة فى الفترة السابقة لتصوفها والتكهن بأسلوب حياتها وتفسير ذلك تفسيرات شتى. ونظرية د. بدوى أن رابعة كانت ذات مزاج فنى متميز ولذا احترفت العزف على الناى والإطراب ومن المحتمل جدا أنها- وهى ذات حظ من الجمال - قطعت شوطاً فى طريق الإثم وغرقت فى بحر الشهوات ثم تابت بعد ذلك. وهذه التوبة نفسها أصدق دليل على اندفاعها إلى أبعد حد فى طريق الشهوة. أى أن د. بدوى يفسر انحراف رابعة بكونها ذات مزاج فنى، فلم تجد غير الفن مجالاً للظهور والمشاركة فى الحياة واللهو، والفن والجنس مرتبطان، وعن تفسيره لفكرة العشق الإلهى التى بدأتها رابعة أن الانقلاب الروحى عندها معناه أنها خاضت تجربة حب فاشلة جعلتها تتجه إلى الله كعوض أو بديل. أى أن تصوف المرأة هنا يكون ببساطة نوعا من الإحباط الجنسى أو الهروب من عالم الرجال. ولا حاجة بنا للتعليق المسترسل على هذه التفسيرات غير أنه بعيد تماما عن الموضوعية ويخلو من أى برهان أو دليل، ويكفى أن المتأمل فى نص معروف من نصوص رابعة العدوية يرى أن العكس هو الصحيح:

راحتى يا إخوتى فى خلوتى   وحبيبى دائماً فى حضرتى
لم أجد عن هواه عوضا   وهواه فى البرايا محنتى

حب الله هو الأصل والبداية.. وقد يوجد له عوض أو بديل أرضى متمثل فى حب الرجل أو لا يوجد.

وفى كتاب «رابعة العدوية» لسميح عاطف الزينى ينتقد الكتاب بشدة المذهب القائم على العشق الإلهى الذى يعتبره متنافيا مع العقيدة الإسلامية، ويخالف مخالفة صريحة الكتاب والسنة، ويعتبره تطرفاً فى مخاطبة رابعة العزة الإلهية كأنه إنسان تتعامل معه وفقاً للتصورات والمشاعر الإنسانية، فترى فيه معشوقاً وفق المفهوم البشرى. وفى هذا التعليق عدم فهم واضح لطبيعة الشعر الصوفى ورمزيته.. أو أدب «الشطحات» الصوفية، وهو باختصار شديد التفوه بأقوال تبدو لأول وهلة وعلى السطح مرفوضة تماما ثم عند تفسير باطن العبارات وليس ظاهرها تتضح الفلسفة الكامنة فيها والمقام الروحانى العالى الذى ترمز إليه ولا يكون أى غبار عليها عقائدياً.

وأخيراً ما نقترحه هو ببساطة التحليل الأدبى الموضوعى للنصوص التى وصلتنا من رابعة العدوية، بعيداً عن اعتبارات كونها امرأة شرقية مسلمة تمثل الجنس الضعيف العاطفى أو تمثل النقص الموجود فى الإسلام الخانق لفرص الإبداع عند المرأة، وإذا اعتمدنا هذه الطريقة فسنجد أن لأقوالها وأشعارها قيمة أكثر جدية وأهمية من مجرد رسالة الحب الأنثوية، سنكتشف ينابيع مبكرة لمعظم «التيمات» الصوفية التى انتشرت فيما بعد. ولا مجال الآن لمثل هذه الدراسة التفصيلية (سيكون هذا موضوع دراسة قادمة هدفها تحليل كامل للصور المجازية والرمز فى شعرها)، فقط نكتفى الآن بالإشارة المبدئية لمثل هذه «التيمات».

على سبيل المثال، كانت رابعة أول من جردت الصور من ظواهرها الحسية وبدا اهتمامها ببواطن الأمور وفصلها عن ظاهرها، فهى دائمة الإشارة إلى «الجسم» فى مقابل «الفؤاد»:

انى جعلتك فى الفؤاد محدثى ... وأبحت جسمى من أراد جلوسى

فالجسم منى للجليس مؤانس ... وحبيب قلبى فى الفؤاد أنيسى

وتتكرر صور الحجب والغطاء والخمار ومسألة كشف أو رفع الستار عن الحقائق الجوهرية وإظهار المقصود الخفى والأصول الربانية للأشياء والخلق. من شطحياتها المشهورة: «لو وضعت خمارى ما بقى بها أحد» أى لو انكشف الغطاء عن حقيقتها لن نجد رابعة المرأة بل إنسانا ذاب فى محبة الذات العليا. وهذه وغيرها صور مركزة استخدمها أعلام الشعراء الصوفيون بإسهاب فيما بعد، ووجدوا فيها نواة لصورهم الشعرية المعروفة عن الظاهر والباطن وكشف الحجب والمعراج الروحى.. إلى آخره. ثم فكرة الثنائيات فى

المفاهيم المختلفة التى خلقت مجالاً لكثير من الصور والرموز. إلى جانب النقيضين «الجسم» و «الفؤاد» فى رابعة- أو الظاهر والباطن- تتحدث عن «العمار» بينها وبين الله و «الخراب» بينها وبين الناس، وعن «الحبين»:: «حب الهوى» والحب الذى يكون الله أهلا له، وتتحدث عن الجنة والنار ورغبتها فى إظهار المقصود منهما وإذابة الفروق الظاهرية بينهما: «أنا ذاهبة إلى السماء حتى ألقى بالنار فى الجنة وأصب الماء فى الجحيم، فلا تبقى الواحدة ولا الأخرى، ويظهر المقصود، فينظر العباد إلى الله دون رجاء ولا خوف ويعبدونه على هذا النحو، وذلك أنه لو لم يكن ثمة رجاء فى الجنة وخوف من الجحيم أفما كانوا يعبدون الحق ويطيعونه؟» إلى آخره من النصوص التى تستحق وقفة أكثر من ذلك لتبيان قيمتها الأدبية ورصد الصور والرموز التى تطورت بعد ذلك فى أشعار من جاءوا بعدها.

المراجــــع

- عبد الرحمن بدوى. **شهيدة العشق الإلهى رابعة العدوية**، القاهرة، ١٩٤٦.
- عبد المنعم الحفنى. **العابدة الخاشعة رابعة العدوية: إمامة العاشقين والمحزونين**. القاهرة، ١٩٩١.
- روبرت زاهنر. **التصوف**. نيويورك، ١٩٥٧
- . . . . **التصوف الإسلامى والهندوسى**. نيويورك، ١٩٦٠.
- سميح عاطف الزينى. **رابعة العدوية**.
- سميح عاطف الزينى. **رابعة العدوية**.
- إدوارد سعيد. **الاستشراق**. نيويورك، ١٩٧٨.
- مارجريت سميث. **رابعة الصوفية**. كامبردج، ١٩٢٨.
- آن مارى شيمل. **الأبعاد الصوفية فى الإسلام**. تشابل هيل، ١٩٧٥.
- أبو الفرج الأصفهانى. **كتاب الأغانى**.
- أبو حامد الغزالى. **إحياء علوم الدين**.
- فريد الدين العطار. **تذكرة الأولياء**.
- عبد الرحمن الجامى. **نفحات الأنس**.



صورة المرأة في الحياة اليومية من خلال الأمثال الشعبية

صفوت كمال

تشكل الأمثال الشعبية صورا عديدة لجوانب من الحياة الإنسانية، كما تقوم أيضا بدور أساسى فى تكوين بنية الثقافة الشعبية من حيث إن الأمثال هى تعبير موجز بليغ عن تجربة مر بها الإنسان عبر حياته وتناقلتها الأجيال، كما تعتبر الأمثال بصيغها الأدبية محورا أساسيا من محاور التعبير الأدبى الذى يمارسه الإنسان فى حياته اليومية الجارية ليعبر به عن واقع رؤيته للوجود ككل، وعن معطيات هذا الوجود من خلال موقف الإنسان نفسه من هذا الوجود ونظرته للحياة . فالأمثال بطبيعتها كإبداع ثقافى إنسانى هى محاولة فكرية لتجريد الواقع إلى مطلق لإظهار المضمون من خلال مقولة محددة. هذا التجريد للشكل والحفاظ على المضمون هو الغاية من ضرب المثل، وهو الذى أعطى الأمثال - فى كل مجتمع - حيويتها واستمرارها، بل ساعد بشكل مباشر على انتقالها من لهجة إلى أخرى ومن لغة إلى لغة أو لغات أخرى، فيتغير أسلوب الصياغة ولكن يظل المضمون بدلالته وغايته واضحا فى بنية المثل. ولا تتوقف وظيفة الأمثال عند حد رسم معالم الحياة الاجتماعية ورصد أنماط السلوك الإنسانى وتقييمه، بل تقدم أيضا النموذج الواجب اتباعه، أو صورا من الحياة، بهدف تحديد أبعاد النفس الإنسانية فى حالاتها المختلفة دون تقييم أو نقد. وتحتل المرأة فى الأمثال الشعبية مجالا كبيرا باعتبار أن المرأة هى محور الحياة الاجتماعية داخل البيت وكذلك خارجه فى أحيان كثيرة.. كما تشكل المرأة على فئات أعمارها ووظيفتها ومكانتها الاجتماعية كزوجة وكأم وكحماة وكابنة دورا مهما فى حياة الإنسان بعامة والأسر والأقارب. بل تتعدد مواقف ومواقع المرأة فى الأمثال الشعبية عموما وليس المصرية فحسب نظرا لكون المرأة صانعة حياة، و «البطن ولادة» كما يقول المثل الشعبى المصرى. وإذا تأملنا صورة المرأة المصرية فى الحياة اليومية الجارية من خلال

الأمثال الشعبية المصرية نجد أن المرأة لها صور عديدة متقابلة تعكس كل صورة ملامحها المختلفة عن الصور الأخرى، فتتداخل معا بتنويعاتها وتعددها لتكون فى النهاية شكلا عاما للمرأة النموذج التى تتميز بالأصالة والنشاط وخفة الروح، فـ «النسوان هديات ورزيات» وخيرهن «بنت الأجاويد ولو بارت»، كما أن «النسب حسب وإن صح يكون أهلية » اذ أن علاقة الزواج بين الأسر المختلفة قد تشكل أسرة واحدة. والأصيلة لا تتدنى فى سلوكها إذ تشعر بمكانتها عند غيرها ولا تتنازل عن مجموعة القيم التى تؤمن بها والتى تنظم أشكال سلوكها، فكما يقول المثل «أدب المرأة مذهبها لا ذهبها». لذلك كان من الضرورى للإنسان أن يسأل قبلما يناسب حتى يتضح له «الردى من المناسب»، أى «قبل ما تناسب حاسب» .

ومن النماذج النسائية التى يرد ذكرها فى الأمثال نموذج المرأة النشيطة التى تحسن التصرف فـ «تقول للفرن قود من غير وقود» فالمرأة الشاطرة تقضى حاجتها والخايبه تنده جارتها». أما المرأة خفيفة الروح المرحة « المفرفشة فتضفى على البيت جوا من السعادة يجعل زوجها يسرع فى العودة الى بيته لكى يكون فى صحبة امرأته، و«اللى مراته مفرفشه يرجع البيت من العشا». كما يقال فى الأمثال «بيع الجمال واشترى خفه، الجمال كتير بس الخفيف صدفه»، فخفة الدم والروح المرحة هى التى تضفى على الإنسان جمالا يفوق جمال الشكل.. فقد يكون ظاهر المرأة جمالا وحسنا أما مزاجها النفسى ومشاعرها فتكون سوداوية، «من بره مزوق ومن جوه هباب عالى».

كما تحث الأمثال أيضا على اختيار المرأة المليحة، فالملاحة تجمع بين جمال الشكل وجمال الطبع، فيقول المثل الشعبى «خد المليح واستريح» أو «خد الحلو واقعد قباله وإن جعت شاهد جماله» .

وحينما تحاول الأمثال تقديم صورة عامة للمرأة لا تكتفى بأن تعبر عنها ككائن جمالى تحدد خصائصه وتمتدح صفاته، بل تسعى الأمثال إلى سبر أغوار هذا الكائن الذى يشكل محورا أساسيا من محاور الحياة الإنسانية، سواء أكانت هذه الأمثال من صنع الرجال أو من صنع النساء أنفسهن كيدا فى بعضهن البعض. ونجد أن الأمثال تحرص على تقديم رؤية واضحة لا لطبيعة المرأة فحسب ولكن لطبيعة السلوك الإنسانى ككل متخذة من المرأة أحيانا رمزا لهذا السلوك يرمز إلى شكل العلاقة الاجتماعية القائمة بين المرأة والمجتمع، وبنية هذا السلوك العام القائم داخل دائرة العلاقات الاجتماعية. كما أنها - أى الأمثال - تكشف فى كثير من الأحيان عن قدرة الإنسان على الخروج من دائرة الذات المحدودة (الأنا) إلى الذات الإنسانية الـ (نحن)، دون انفصام بين هذا وذاك حتى يتحقق الوجود الفردى فى مناخ الوجود الكلى ودون تناقض بين الفرد والجماعة الإنسانية.

والأمثال التى تتناول العلاقات الاجتماعية وبخاصة فى موضوع الزواج تقدم نماذج متعددة من أشكال وأنماط السلوك الاجتماعى نظرا لأن الزوج هو من الموضوعات التى تؤثر بشكل مباشر فى نظم المجتمع. والزواج كعلاقة اجتماعية يحمل فى بنيته الأساسية الكثير من مقومات الثقافة الشعبية بجانب وظيفته كعلاقة إنسانية بين اثنين بما يساهم فى تكوين مجتمع إنسانى. ويشترك فى تكوين الزواج - كعلاقة اجتماعية - ظروف البيئة والمؤثرات الثقافية التى تتلاقى فى داخل المجتمع بمختلف فئاته، كما يؤثر فى بنائه الاجتماعى تداخل عناصر من الثقافة الشعبية التقليدية مع عناصر مختلفة من المتغيرات الثقافية الحادثة.

وتبدو المرأة فى الأمثال التى تدور حول الزواج بأنه لاحيلة لها غير أن تكون تابعة للزوج، خاضعة له، خانعة مهيضة الجناح فى حاجة دائمة إليه «ضل راجل ولا ضل حيط» والزوج هو الذى يعطى المرأة مكانتها الاجتماعية ، فتقول الأمثال «حرمه من غير راجل زى الطربوش من غير زر» و «اسم الزوج ولا طعم الترمل»، بل إن سعادتها مرتبطة بوجوده إذ أن «اللى جوزها يحبها الشمس تطلع لها».

وتبدو المرأة فى الأمثال الشعبية فى صورة من لا تؤمن على سر أو من لا يعتمد عليه.. فالمرأة ناقصة عقل ودين، ومن «يريحهم يتعبوه ومن يتعبهم يريحوه» و «يا ويل من أعطى سره لمراته يا طول عذابه وشتاته»، والمرأة لا يوثق بها أو يعتد لرأيها و «الراجل ابن الراجل اللى عمره ما يشاور مراته». واذا كانت الأمثال تحذر من المرأة بعامة فان التحذير يزداد بالنسبة للنساء من الأقارب. وعلى الرغم من أن الزواج من الأقارب هو النمط الشائع فى المجتمعات التقليدية «زيتنا فى دقيقنا» إلا أن الأمثال الشعبية تنصح بالابتعاد عن الأقارب ومن ذلك قولهم «كون نسيب ولا تكون ابن عم» و «ازرع قريب وناسب بعيد».

ومثلما تنصح الأمثال الرجال بعدم الثقة فى النساء، تحرص أيضا على تنبيه النساء إلى أن الرجال لا يؤمن جانبهم ، فيقول المثل الشعبى «يا مآمنه للرجال يا مآمنه الميه فى الغربال» وتنصح الأمثال الشعبية المرأة بالصبر، وأن تتحمل نكد العيش في بيتها خير من طلاقها، فـ«حره صبرت فى بيتها عمرت»، وذلك مع لفت نظر المرأة إلى معاناة الزوجة، وعلى رأى المثل «جت العازبة تشكى لقت المتجوزة بتبكى».

وكما أن الحياة الزوجية السعيدة هى غاية من غايات المرأة فى الحياة، فإن غاية الزواج عند المرأة أن تكون إما سعيدة بأبنائها ... والأم المصرية فى الأمثال الشعبية هى أم حنونة عطوفة، سعادتها من سعادة أولادها، فنجدها تقول فى المثل الشعبى «من طعم صغيرى بلحه نزلت حلاوتها فى بطنى» و « أسيادى وأسياد أجدادى اللى يعولوا همى وهم

أولادى». وتوضح لنا بعض الأمثال تفضيل الأم لأبنائها على الآخرين، إذ أن «الخنفسه عند أمها عروسه» و«وخنفسه شافت بنتها على الحيط قالت دى لوليه فى خيط». كما تفرح الأم بالولد لأنه سندها عند الحاجة «ربنا يبعت للعويله ولد تقعد جنبه وتتسند». وعلى الرغم من أن الأم تحمل مسئولية البنات حتى الممات «يا مخلفه البنات يا دايخه للممات»، إلا أن الأمثال تذكر أيضا دور البنات فى مساعدة أمهن فى تدبير شئون البيت فعلى رأى المثل «من يسعدها زمنهات تجيب بناتها قبل صبيانها».

وتصور الأمثال البنات على أنهن مصدر رزق للآباء فـ «أب البنات مرزوق»، و«البنات رزقهم فى رجليهم». كما أن البنات أكثر حبا للآباء من الأولاد، وهن اللاتى يحزن على موت أبيهن أو كما يرد فى المثل القائل «اللى ما عندوش بنات ما يعرفش الناس امتى مات.» فالابنة هى التى تحزن وتولول.

والمرأة فى التصور الشعبى صور عدة تتنوع مع تنوع أطوار الحياة وواقعها الاجتماعى فحينما تكون المرأة زوجة ترسم لها الأمثال ملامح مغايرة عن كونها ابنة، وحينما تكون أما تتغير هذه الملامح لتعطى لها دورا ووجودا آخر غير وجودها السابق. وحينما تتناول المرأة كحماة تبدو فى صورة مغايرة ، ونلاحظ أن الأمثال تحث الزوج على مجاملة حماته «بوس إيد حماتك ولاتبوس إيد مراتك» إذ أنها هى التى توجه زوجته إلى ما يجب أن يكون، أو كما تقول الأمثال على لسان الحماة إذا أحسن زوج ابنتها معاملتها « جوز البنية أغلى من نور عينيه».

والنماذج التى تقدمها الأمثال الشعبية لصور المرأة فى الحياة اليومية تقدم - فى الواقع - تصورا لجوانب من الرؤية الاجتماعية لواقع المرأة فى الحياة المصرية. والأمثال الشعبية بطبيعة ويظيفتها الاجتماعية كتعبير أدبى موجز عن تجربة إنسانية ورؤية ذهنية لحالات السلوك الفردى والجماعى، تحرص فى دلالتها النهائية على إقناع الإنسان بالنمط السوى الذى يجب اتباعه إزاء مواضيع الحياة المتنوعة والمختلفة والمتعددة والمتناقضة أحيانا، لكى يحقق أكبر فائدة مباشرة وغير مباشرة من ممارسته اليومية للحياة، وتحديد موقفه إزاء مواضيع الطبيعة والكون والإنسان.

وتقدم الأمثال من خلال نماذجها المتعددة صورا من الواقع التجريبى وتصورات من النظر التأملى ومعقولات من التجريد للمنفعة الذاتية والعامة للإنسان، وتحث الإنسان بعبارتها الموجزة الدقيقة السهلة على الاستفادة من وجود وإفادة غيره بقدراته وتجنب مالا فائدة منه فى الحياة.

ففى الأمثال يلتقى المأثور والموروث الثقافى فى وحدة فكرية وفنية تعبر عن تواصل المعرفة الإنسانية. و «إذا كان الرجل بحر فالمرأة جسر».. فالمرأة هى المسئولة عن جعل الحياة ميسرة، وهى المعبرة الذى تعبر عليه أزمات الحياة. كما أنها هى التابع للرجل عليها أن تتحمل مساويه مثلما تتحمل مسئولية تدبير الحياة لأسرتها داخل البيت مهما كلفها ذلك من مشقة أو معاناة، فـ «الميه فى الزير تحب التدبير». والمرأة مسئولة عن بيتها محبة له، وتعبر عن ذلك بقولها فى المثل الشعبى «قعدتى بين اعتابى ولا قعدتى بين أحبابى»، وبيت المرأة هو قصرها الذى تسعد بوجودها فيه وعلى رأى المثل «يا دارى يا ساتره عارى يا منيمانى للضحى العالى». وإذا كانت الأمثال تقدم لنا صورة المرأة على أنها المسئولة عن القيام بكل الواجبات داخل البيت، فإنها هى المسئولة مسئولية مباشرة عن تربية بناتها، فـ «البنت سر أمها». وتفضل الأم أن تكون ابنتها بجوارها، كما تحبذ البنت أن تظل بجوار أمها، وهكذا ترتبط البنت بأمها فتقول «والنبى يا أمه ما تجوزينى غريبه دا الغربه تربه والبلاد بعيدة». والأم أشد الناس حنانا على الأبناء الذين يستشعرون حدب أمهم عليهم كما يذكر المثل «إذا بكت كل الحبايب على مش أد بكى أمى على».

وتتعدد الأمثال فى ذكر مآثر المرأة وتكوين شكل عام لها فى المجتمع المصرى، تتداخل فيه عناصر متنوعة متناقضة أحيانا تبعا لظروف ضرب المثل .. فالنساء «إن حبوك يا ويلك وإن كرهوك يا ويلك»، ويظل الرجل مع ذلك مرتبطا بزوجته أشد الارتباط و « قالوا لجحا فين بلدك؟ قال اللى فيها مراتى».

وهكذا تبدو صورة المرأة فى الأمثال الشعبية انعكاسا لعلاقات اجتماعية تشكل نسقا خاصا لواقعها فى الحياة المصرية باعتبار أن المرأة أقل قدرة من الرجل وفى حاجة دائما إليه كزوج أكثر من كونه أبا. فـ «المرأة ما لها الا بيتها» .

ومن هنا ترسب فى فكر المرأة المصرية الحديثة منذ نشأتها فى الصغر أن دورها فى الحياة، سواء نالت قسطا وافرا من المعارف والتعليم أو حازت مناصب عليا فى العمل أو مكاسب كبيرة من التجارة، أن دورها الأصيل هو أن تكون زوجة وأما.

ومن هنا تبدو المرأة العاملة فى الحياة المصرية الحديثة وكأنها تقوم بدور غير دورها المباشر فى ممارسة الحياة. بل يبدو دورها هذا عملية وقتية أو جهدا مساعدا غير أساسى فى بنية الحياة الاجتماعية. ومهما تعددت الرؤى فى دور المرأة الريفية فى العمل فإننا نجد أنها فى النهاية تقوم بكل ما تقوم به من جهد لكى يتحقق لها أخيرا الوجود الكامل كزوجة وكأم.

بل وحينما ترقى المرأة إلى مستوى السيادة فى المجتمع، تكون أيضا انعكاسا آخر

لجهد الرجل. وإذا كان وراء كل رجل عظيم امرأة كما يقال، فإن المثل الشعبى يقول «ادينى الحرة النقية اللى تزودنى وقيه»، أى أن المرأة بوسعها أن ترفع من قدر زوجها الاجتماعى.

وعلى الرغم من التغير الثقافى والاجتماعى الذى شمل معظم أوجه الحياة فى المجتمع المصرى ما زال الرجل ينظر إلى المرأة ككائن أقل منه.. رغم إدراكه التام بأن المرأة تقوم بدور حيوى فى حياته . ولكن رواسب الحياة البدائية ما زالت تقبع فى موروثاته الثقافية حتى وإن نادى بحرية المرأة وحقها فى الحياة.. فهو ينادى بحقوق المرأة وحريتها على أن لا تكون هذه المرأة زوجته أو ابنته أو حتى أمه. ويرجع ذلك إلى أسلوب التنشئة الاجتماعية التى ينشأ عليها الأبناء داخل الأسرة، وأشكال الواجبات التى يقوم بها الأبناء والبنات، بل توجد أنماط متعددة من الممارسات داخل البيت ينشأ عليها الأطفال ذكورا وإناثا، ما زالت تجعل من المرأة كائنا أقل قيمة من الرجل، حتى فى حرية اختيار شريك الحياة.. وكما يقال «اخطب لبنتك ولا تخطبش لابنك».

كما أنه رغم مشاركة المرأة فى صنع الحياة على مختلف أنماطها تضفى على الرجل مسئولية أكبر من مسئولية المرأة، فى حين أن العكس هو الصحيح. إلا أن النظم الاجتماعية وأنماط الثقافة الشعبية داخل البيت وخارجه تمنح المرأة وجودا منفصما، يجعل صورة المرأة تبدو وكأنها قطع مجمعة وليست كيانا ملتحما له وجوده الإرادى فى صنع الحياة والحفاظ عليها.

وهو أمر يجب أن تنتبه إليه المرأة المصرية المعاصرة فى التنشئة الاجتماعية للطفل المصرى ذكرا أم أنثى. والأم التى نالت نصيبها من الثقافة يجب أن تنتبه إلى ذلك، فابنها سيصبح رجلا وزوجا تتمنى له حق السيادة، على الأقل على نفسها.

ومن هنا تبزغ ضرورة وضع نسق عام للعلاقة بين الرجل والمرأة غير قائم على الذكورة والأنوثة، بل أن يقوم التقييم على أساس من العلاقات الاجتماعية السوية لا على أساس تقييم بيولوجى أو فسيولوجى. ولن يتحقق ذلك إلا باشاعة تقييم آخر للمرأة فى المجتمع يحمل مقومات وقيما جديدة تضبط مجموعة أنماط السلوك فى المجتمع المصرى.. ومن ثم المجتمع العربى.. فليست المرأة وعاء للرجل وليست المرأة تابعا للرجل.. ولكن لكل منهما مسئوليته فى صنع الحياة.. حياة الإنسان.. وتأكيد إنسانيته.

المراجع

١- إبراهيم أحمد شعلان، «الشعب المصرى فى أمثاله العامية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢ .

٢– أحمد أمين «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية»، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة ، ١٩٥٣ .

٣– أحمد البشر الرومى، صفوت كمال، «الأمثال الكويتيه المقارنة»، أربعة مجلدات، وزارة الاعلام ، الكويت ، ١٩٧٦–١٩٨٤

٤ – أحمد تيمور، «الأمثال العامية »، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، القاهرة ، ١٩٧٠.

٥– رشدى صالح، «الأدب الشعبى»، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٧٣.

٦– فايقة حسين راغب، «حدائق الأمثال العامية»، مطبعة أمين عبد الرحمن، القاهرة ١٩٣٩ .



قضية الحقوق بين المرأة والإنسان

د. منى أبو سنة

بدأت قضية حقوق المرأة، فى الحضارة الغربية، منذ أيام الثورة الفرنسية أو بالأدق منذ عصر التنوير. فقد دعا معظم فلاسفة التنوير إلى تحرير المرأة. ركز فولتير على حقيقة أن المرأة تواجه ظلما عاتيا. ورد ديدرو شعور المرأة بالدونية إلى المجتمع. وأعلن مونتسكيو أن بقاء المرأة فى المنزل هو ضد العقل وضد الطبيعة. ودعا كوندرسيه المرأة إلى الاشتغال بالسياسة . أما روسو فقد كان على الضد من هؤلاء، إذ ارتأى أن من واجب المرأة الاستسلام للرجل وتحمل ظلمه.

ولم يكن هذا الاختلاف الفلسفى فى النظرة بمعزل عن الواقع الاجتماعى ففى عام ١٧٨٩ ظهرت الدعوة إلى «إعلان حقوق المرأة» كمعادل للدعوة إلى «إعلان حقوق الانسان». وفى عام ١٧٩٢ صدر قانون بمشروعية الطلاق. ولكن ما أن استقر المجتمع الفرنسى، بعد الثورة، حتى ارتدت المرأة إلى العبودية. وأغلب الظن أن هذه الردة مردودة إلى الدكتاتورية العسكرية المتمثلة فى نابليون. فقد كان نابليون ينظر إلى المرأة أمًّا ليس إلا. ثم هو كوريث للثورة الفرنسية البرجوازية لم يكن فى إمكانه تغيير البنية الاجتماعية وتغليب المرأة على الزوجة.

وقد استمرت هذه الردة فى القرن التاسع عشر. إذ كان التيار السائد أن المرأة مخصصة لتكوين الأسرة وليس للعمل السياسى، ثم هى مخصصة للعمل المنزلى وليس للوظائف العامة. وقد تزعم هذا التيار أوجست كونت. إذ قرر أن الفارق جذرى، بين المرأة والرجل، فيزيقيا وخلقيا. وفى رأيه أن الأنوثة نوع من الطفولة الممتدة، ومن شأن ذلك أن يضعف عقل المرأة. وقد تنبأ بزوال عمل المرأة خارج نطاق الأسرة. وقد دعم هذا التيار بلزاك ولكن بأسلوب ساخر فهو يقول: إن مجد المرأة يكمن فى أنها تدق على قلوب

الرجال.. وهى ثانوية بالنسبة إلى الرجل... وعلى الأزواج حرمان زوجاتهم من التعليم والثقافة، وإضعاف قوة جاذبيتهم بقدر الإمكان.

وقد تبنت الطبقة الوسطى هذه الأفكار فحصرت المرأة فى المطبخ. وفى مقابل هذه المحاصرة وكتعويض عنها تصبح المرأة جديرة بالجلوس على العرش. وقد قبلت المرأة البرجوازية هذه المحاصرة واستسلمت لها للمحافظة على مصالح طبقتها. ولم تتعاطف مع المرأة العاملة لاعتقادها أن تحرير المرأة البرجوازية يعنى تدمير طبقتها.

بيد أن حركة التاريخ التقدمية لا يمكن أن تقنع بهذه الردة وهذه المحاصرة. فابتكار الآلة دمر الملكية الزراعية وأبرز دور الطبقة العاملة بما فيها المرأة. ومع مولد الاشتراكية الخيالية، عند سان سيمون وفورييه، بزغت يوتوبيا «المرأة الحرة»، وبذلك تدعمت العلاقة بين المرأة والطبقة العاملة فكل منهما مطحون ومقهور بسبب الملكية الخاصة. وجاءت الماركسية لتطرح هذه العلاقة على أسس علمية وتاريخية. فإنجلز، فى كتابه «أصل العائلة، الملكية الخاصة والدولة» يرى أن إنتاج الحياة وتكاثرها هو العامل الحاسم فى التاريخ. وهذا الإنتاج يتصف بخاصيتين: إنتاج المواد اللازمة للمأكل والملبس والمسكن، وإنتاج الكائنات البشرية، والمؤسسات الاجتماعية، فى كل عصر وفى كل بلد، محكومة بهذين النوعين من الإنتاج، أى مرحلة تطور العمل من جهة، والعائلة من جهة أخرى. وكلما قل تطور العمل، وضاق مجال الإنتاج، وبالتالى قلت ثروة المجتمع، أصبح النظام الاجتماعى محكوما بعلاقات الجنس. ولكن رغم هذه الروابط الجنسية فإن إنتاجية العمل، وما يلازمها من ملكية خاصة، فى تطور مستمر. ومعنى ذلك أن إنجلز يرى أن ثمة علاقة عضوية بين النظام الاجتماعى ومكانة المرأة فى الأسرة وفى المجتمع. ولكن ليس معنى ذلك أن هذه العلاقة أحادية البعد، بمعنى أن تطور النظام الاجتماعى لا يعنى بالضرورة تطور الأسرة. فالفاعلية فى التطور مطلوبة من الطرفين. ومن هنا تبزغ ضرورة فاعلية المرأة فى عملية التطور. وهذا ما أكده لينين فى حديثه إلى أول مؤتمر للنساء العاملات فى ١٩ نوفمبر ١٩١٨، حيث قال إن الاشتراكية قادرة على تحرير المرأة من وضعها العبودى. بيد أن هذا التحرير لن يتحقق آليا وتلقائيا إذ يشترط فاعلية النساء العاملات. بيد أن هذه الفاعلية فى حاجة إلى تأصيل نظرى. فمن غير تأصيل نظرى ليس فى إمكان أية حركة اجتماعية أن يكون لها كيان.

فهل حاول مفكرو العالم العربى الانشغال بالتأصيل النظرى للكشف عن فاعلية المرأة؟

الجواب عن هذا السؤال يستلزم قراءة متأنية فى مؤلفات رفاعة الطهطاوى وقاسم أمين من حيث إنهما من الرواد الأوائل الذين شغلوا بقضية المرأة. فى كتابه «المرشد الأمين للبنات والبنين». يرى رفاعة أن المرأة معينة للرجل فى تدبير أمره والحافظة لأطفاله. وأن الرجل ليس له من هم سوى النجاح والفلاح مقرونا باستحسان النساء ، وأن المرأة إذا اضطرت إلى العمل فعليها بالحجاب . ويحذر رفاعة من لقاء رجل وامرأة لا يجمعهما الزواج ، فى مكان واحد دون رقيب لأنه يتعارض مع الشرع حيث إنه، ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان ثالثهما الشيطان. العلاقة الوحيدة التى يعترف بها إذن رفاعة بين الرجل والمرأة هى علاقة الزواج. والغاية من تعليم المرأة هى أن تأخذ بالثقافة الإسلامية من أجل تربية الأطفال.

فضلا عن ذلك فإن إعجاب رفاعة بمساواة الفرنسيين أمام القانون كان يقف عند الانبهار بمساواة الوضيع بالرفيع، مساواة الملك بأفراد الرعية، لا مساواة المرأة بالرجل. فهو بهذا يفصل بين حرية الوطن وحرية المرأة انطلاقا من رفضه للمساواة بين الرجل والمرأة لأن الحرية تتسم بالطابع الذكورى.

وفى نفس الاتجاه سار قاسم أمين، فهو يرى فى كتابه «تحرير المرأة أن ثمة تلازما بين طبيعة تحرير المرأة والدين الإسلامى. فاستنادا إلى الشريعة الإسلامية؛ المرأة لا يحق لها العمل إلا فى حالات الضرورة كأن يتوفى زوجها أو يكون فقيرا محتاجا إلى المساعدة أو لم تتزوج على الإطلاق. وفى هذه الحالات لابد من التعليم لتتمكن من العمل فى وظيفة شريفة بدلا من الانزلاق إلى هاوية الرذيلة. وهذا يذكرنا بقول رفاعة فى كتابه «المرشد الأمين» و«العمل يصون المرأة» ثم إن قاسم أمين لم يدع إلى السفور كما يتوهم البعض. يقول: «إن الفرنسيين قد غالوا فى إباحة التكشف إلى درجة يصعب معها أن تصان المرأة من التعرض للشهوة. وقدغالينا نحن فى طلب التحجب حتى صيرنا المرأة أداة من الأدوات أو متاعا من المقتنيات، وحرمتاها من كل المزايا العقلية والأدبية. وبين هذين الطرفين وسط هو الحجاب الشرعى الذى ندعو إليه.

وربط المرأة بلباس معين يعنى أن المرأة جنس ليس إلا. كما أن اعتبار المرأة مجرد وسيلة للحفاظ على النوع وعلى البقاء الاجتماعى من خلال الأسرة يحيلها من ذات إلى موضوع ويجعلها مغتربة عن ذاتها، أى عن قدراتها الإبداعية. وبالتالى فإن تعليم المرأة كما دعا إليه كل من رفاعة وقاسم أمين يقف عند حد الشكل ولا يتجاوزه إلى المضمون، بمعنى أن تعلم المرأة القراءة والكتابة وليس الإبداع العقلى من خلال تطوير ملكة العقل بهدف التحكم فى الواقع من أجل تغييره.

وفى رأيى أن قضية تحرير المرأة هى قضية حضارية فى المقام الأول. وإن التأصيل النظرى لفاعلية المرأة ينبغى أن يتخذ بعدا حضاريا، الأمر الذى يستلزم أن نتخذ من الحضارة نقطة البداية.

والسؤال إذن:

ما مكانة المرأة من الحضارة؟ أو بالأدق ما مدى فاعليتها فى تكوين الحضارة؟

إن علم الأنثروبولوجيا هو العلم الذى يبين بالأدلة التاريخية أن المرأة هى المبدعة للحضارة. إذ هى التى ابتكرت التكنيك الزراعى. يقول برنال: فى كتابه «العلم فى التاريخ» «من الأرجح أن الزراعة من ابتكار المرأة، فقد كانت هى الشاغل لها». وأضيف أن المرأة أقدر من الرجل على الابتكار والإبداع بحكم إحساسها المرهف بمصدر الحياة. وبفضل هذه القدرة الإبداعية استطاعت المرأة إنقاذ الجنس البشرى من الفناء، وذلك بحكم ابتكارها للتكنيك الزراعى قد كيفت الطبيعة طبقا لحاجات الإنسان بدلا من أن يتكيف هو طبقا للطبيعة. وقد حدث ذلك أثناء أزمة الطعام التى واجهها الإنسان فى عصر الصيد وبذلك انتهت أزمة الطعام وانتقل الإنسان من عصر الصيد إلى الحضارة الزراعية. حدث فى وقت كانت فيه علاقة المرأة والرجل علاقة واحدة واتحاد فى مواجهة الطبيعة. وقد واكب الحضارة الزراعية نشأة الملكية الخاصة. وقد كان المتصور أن هذه الملكية الخاصة هى الطريق إلى تحرر الإنسان من سيطرة الطبيعة أو من عجز الإنسان عن التحكم فى الطبيعة. ومع ذلك فقد كانت النتيجة النهائية للملكية الخاصة التى سادت مع بزوغ الحضارة الأبوية، قسمة الوحدة البشرية إلى سادة وعبيد. وقد أثرت هذه القسمة على العلاقة بين الرجل والمرأة. فقد اقتصرت فى نظرته إلى المرأة على وظيفتها البيولوجية الخاصة بإنجاب الأطفال لتدعيم أسطورة الملكية الخاصة. وهكذا أصبحت الوظيفة البيولوجية بمثابة الطبيعة الثانية لها، بل أصبحت هى البديل للقوة الإبداعية الأصلية للمرأة والتى كانت سائدة فى الحضارة الأموية.

ومنذ بداية الحضارة الأبوية استخدم الرجل العقل (اللوغوس) الكامن فى الكون بحكم اتصاله المباشر بالواقع. أما المرأة فقد انحصرت فى العمل المنزلى. أو بالأدق، العمل المطبخى، فتكونت لديها عقلية مطبخية. ذلك أن التكنيك المنزلى بما يشتمل عليه من طهى وغسيل وتنظيف لم يسمح للمرأة باستخدام العقل، حاكم العالم الخارجى فى شقيه الطبيعى والاجتماعى. وهكذا انكفأت المرأة على الأسطورة لمواجهة مشاكل وجودها فى العالم الخارجى، ومن ثم تحول العمل العظيم الذى مارسته فى بداية الحضارة الزراعية

لإنقاذ البشرية من الدمار إلى أجزاء متناثرة عاجزة عن الإبداع ومكتفية بتزويد الأسرة بالطعام. ومن هنا أصبحت حياة المرأة، سواء العاملة أو غير العاملة تدور على محور واحد هو التغذية، وأصبح المكان المولد للتغذية، وهو المطبخ، هو المهيمن على عقل المرأة. والمثل الشائع «أن أقصر الطرق إلى قلب الرجل معدته» لأكبر دليل على هذه العقلية المطبخية، كما أنه تعبير صارخ عن العلاقة بين الرجل والمرأة حيث تتركز حول المعدة، أى الجانب الفيزيقى ولا تتجاوزه إلى العلاقة الكلية الإنسانية.

و «العقلية المطبخية» عقلية مزاجية فى المقام الأول لا تخضع لقانون عام وإنما تخضع لمزاج المتناول من الطعام، وهو مزاج ذاتى. ومن هنا تبتعد المرأة عن تمثل القانون العام لحدوث الأشياء ويكف تعليلها وتفسيرها لحدوث الأشياء عند حد المزاج. وإذا تعذر؛ فالأسطورة جاهزة للأخذ بها كبديل لعجز المزاج عن تفسير الأحوال والأحداث (مثال للأسطورة عادة قراءة الفنجان المتفشية بين النساء من كافة الطبقات. ومن شأن الأسطورة أن تدفع بالإنسان إلى صور إمكان التغيير بطرق غير علمية، وهو أمر محال. وبالتالى تتوقف المرأة عن فهم طبيعة الإنتاج وما يستلزمه من قيم علمية، عقلانية ، وتنغمس فى الاستمتاع بالاستهلاك، وهو القيمة الملازمة للقيم المطبخية.

ومن هذه الوجهة فإن القسمة الثنائية بين العقل والأسطورة أحدثت تأثيرا ملحوظا فى نظرة الرجل إلى المرأة. فالمرأة فى نظره ارتدت إلى مجرد مخلوق تناسلى مرتبط كلية بمؤسسة الأسرة المستندة إلى مبدأ الملكية الخاصة والتى يختلط فيها الأمـر بين المـلك (having) و «الوجود» (being).

ومن هذه الزاوية وبفعل العقلية المطبخية فقد تحولت المرأة من موجود على هيئة ذات إلى موجود على هيئة موضوع.

واتجهت المرأة بموضوع إلى الآخر بدلا من أن تتجه إلى ذاتها، ومن ثم أصبحت حساسة تجاه الرجل. وقد تكيفت المرأة مع رغبات الرجل بسبب اعتمادها عليه. فإذا قال الرجل «ليس ثمه امرأة عبقرية، وأن المرأة زينة جنسية» (أوسكار وايلد) أسرعت المرأة إلى تجميل نفسها، حتى تستحوذ على إعجاب الرجل الدائم، وهكذا أصبحت حالة اعتماد المرأة المطلق على الحضارة الذكورية نافية لدورها الخلاق فى الحضارة الأموية.

ولهذا فالمرأة فى مطالبتها بحقوقها تدور فى حلقة مفزعة اذا لم تتحرر من العقلية المطبخية. وسن لا قيمة له إذا لم يحس هذه العقلية. وللأسف فإن هذه العقلية لا يمكن محوها بسن القوانين وإنما بإحداث مناخ اجتماعى وثقافى وسياسى، أى بإيجاز مناخ

حضارى يدمج المرأة مرة أخرى فى العملية الإنتاجية المبدعة. وهذا لا يتحقق الا باستعادة الوحدة المفقودة فى علاقة الرجل بالمرأة، ومن أجل استعادة هذه الوحدة ينبغى استعادة العلاقة الطبيعية التى كانت سائدة بين الرجل والمرأة. وهذا لن يحدث مالم يشعر الرجل بالأمان فى وجوده فى الطبيعة، وعندئذ سيشعر بالألفة بينه وبين المرأة، وستكون الحاجة إلى تنمية الوحدة بين الرجل والمرأة بإشباع حاجات كل منهما، وهى البديل عن الحاجة الى السيطرة. وحين تصبح المرأة مرة أخرى مبدعة فإنها تكون أكثر حرية ومشاركة بكليتها فى التحكم فى قدرها، وهو ذلك التحكم الكامن فى اللاشعور منذ فجر الحضارة الإنسانية.

وحين تستعيد المرأة وحدتها المفقودة مع الرجل فإنها تستعيد عقلها المسلوب منها بسبب قهر الرجل فى ظل الحضارة الأبوية. وعندئذ تتوقف عن أن تكون موضوعا للإنجاب أو للإنسال وتكون صانعة للتاريخ الإنسانى ومتحكمة فى مصيرها الرجل.

والآن ثمة سؤال:

كيف يمكن استعادة الوحدة المفقودة بين اللرجل والمرأة؟

إن السبب الرئيسى الذى أدى بالإنسان إلى تفتيت البشرية فى فجر الحضارة مردود إلى عدم التحكم فى قوى الطبيعة الأمر الذى أدى بالإنسان إلى ابتكار الأساطير التى كانت وظيفتها الإيحاء بتحكم وهمى يتسق مع ابتكار الثنائيات، ولقد حددت هذه الثنائيات الوجود - مع الآخر - فى العالم بمعنى اغتراب الإنسان عن حريته الطبيعية فى مقابل دخوله فى الملكية الإنسانية. لقد ابتاع الحضارة بجزء جوهرى من إنسانيته.

ولهذا فإن استعادة الوحدة المفقودة يفضى بالضرورة إلى تكوين رؤية مستقبلية عن الحضارة الإنسانية. وهذه الرؤية تنبع من المسلمة القائلة بأن الثنائيات الراهنة لابد من إزالتها كمقدمة ضرورية لغزو الكون، وهذا لن يحدث إلا بالتحرير التام لعقل الإنسان من الأسطورة. هذا التحرر يعنى فى نفس الوقت تأنيس الطبيعة على مستوى الوعى الكونى. ولقد كان هذا الوعى، سواء فى النظام الأموى أو الأبوى، موجودا على مستوى الأسطورة. ولكن مع بزوغ الثورة العلمية والتكنولوجية فإن هذا الوعى لابد أن يواكبه بالضرورة بزوغ إنسان جديد يكون قادرا على تمثل الكون كله، رغم أنه جزء منه. ويترتب على ذلك انتفاء القسمة الثنائية بين الذكر والأنثى واستعادة الوحدة التى كانت تميز العلاقة بينهما فى فجر الحضارة ولكن على مستوى أرقى. فقديما كان كل من المرأة والرجل مجرد موضوعات للطبيعة، ولكن فى إطار الوحدة الجديدة هم ذوات غازون للكون بالفعل وحده.

والآن ثمة سؤال: كيف يمكن إذابة الحضارة ذات القسمة الثنائية ؟

يقرر فرويد فى كتابه « الأخلاق الجنسية المختصرة والعصاب» أن كبت الغرائز يزداد طبقا لازدياد درجة التحضر. وهو محق فى ذلك ولكنه ليس محقا فى القول بأن الحضارة تعادل الجنس. إن فرويد، فى كتابه «الحضارة ومنابعها»، يقرر أن العاشقين ليسا فى حاجة إلى ثالث لتحقيق سعادتهما، ولكنهما فى حاجة إلى سحب الليبيد و من عملية إنتاج الحضارة». ومعنى ذلك أن الشرط الوحيد لكى يكون الإنسان، سواء كان رجلا أم امرأة، ذاتا، أن ينفصل عن الحضارة. ومن ثم فإنه استنادا إلى فرويد فإن الإنسان محكوم عليه بأن يكون موضوعا. بيد أن هذه النتيجة الكاذبة مردودة إلى الفكر اللاجدلى لفرويد والذى يستند إلى مبدأ عدم التناقض، بمعنى أنه إما أن يكون الإنسان موضوعا جنسيا فى حضارة، أو ذاتا جنسية بدون حضارة. وفى تقديرى أن الإنسان يمكن أن يكون ذاتا جنسية فى حضارة تستبعد التعارض الزائف بين الموضوع والذات. ولكن هذا الاستبعاد مرهون بتأسيس علم الوعى الكونى بمعونة العلم والتكنولوجيا، وهو على النقيض من علم اللاوعى الذى أسسه فرويد باكتشافه التحليل النفسى، وفى إمكان المرأة المساهمة فى تحقيق هذا الوعى الكونى بأن تكون أنثى من نوع جديد بهوية أنثوية تحتل مكانة الأنوثة التقليدية التى ترى أن القيمة العظمى وفى الوحيدة للمرأة، هى تحقيق أنوثتها. وبفضل هذه الأنوثة الجديدة فإن المرأة كموضوع ستختفى والرجل كآخر سيصبح الملازم الوجودى فى تركيب المرأة كذات.



ثنائية الجنس أم ثنائية الفكر

د. حسن حنفي

أولا : الموضـــوع والمنهـــج

إن وضع المرأة فى المجتمع مرهون بطبيعة كل مجتمع وظروفه التاريخية وثقافته الموروثة. فلا توجد مشكلة للمرأة فى كل المجتمعات والثقافات والعصور، واحدة ونمطية. وبالتالى لا يوجد «حل» واحد لها يمكن تعميمه من مجتمع إلى آخر. ومن ثم تنوعت الحركات النسائية وتباينت من مجتمع إلى آخر.

فقد ارتبطت حركات «تحرير المرأة» أساسا بالمجتمع الغربى. هذا وصف لواقع وليس حكم قيمة. وإذا ظهرت خارج المجتمع الغربى، مثلا فى العالم العربى، فإنها تكون تقليدا للغرب. فبالرغم من تحرير الفرد فى الغرب والإعلان العالمى عن حقوق الإنسان والمواطن إلا أن المرأة لم تكن مساوية للرجل فى حق الانتخاب إلا حديثا، وفى الأجور حتى الآن، وفى تولى الوظائف العامة. وأضافت الحركة أخيرا حق العُرى بعد التمتع بالأناقة وأردية بيوت الأزياء، وحق الشذوذ الجنسى بعد الاستمتاع اللامحدود بالجنس الطبيعى، ولو أن ذلك خف قليلا فى السنوات الماضية بعد اكتشاف مرض نقص المناعة «الإيدز». وحق الإجهاض بعد أن تفككت الأسرة وزادت العلاقات الجنسية الحرة وأولوية المرأة كفرد على المرأة كأم كنتيجة طبيعية للفردية الأوربية، وحق التمتع بالجنس دون التزام بأسرة، زوج أو ولد، وحق خرق التقاليد ورفض الأعراف والثورة ضد وضع المرأة الاجتماعى وصورتها فى ذهن الرجل والمجتمع والثقافة والدين بعد أن ظل حتى فى الفلسفة المثالية أقرب إلى المحافظة والتقليد، ربة البيت، أم الأولاد، راعية الزوج، طاهية المطبخ، منسقة المنزل كما هو

الحال عند فشته، أو الشيطان الرجيم، الغريزة الجنسية، الأهواء والميول والرغبات، الشر المستطير كما هو الحال عند شوبنهور.

وفى المجتمع الشرقى، اليابان مثلا، لا توجد حركة لتحرير المرأة على النمط الغربى. فعلى المرأة طاعة الرجل، وللرجل حق السيادة على المرأة، قسمة عمل متناغمة. ولا تنافس المرأة الرجل فى عمله ومنصبه وإنتاجه وصعوده الاجتماعى، ولا ينافس الرجل المرأة فى بيتها وأطفالها وتدبير شئون معاشها. للأول العمل فى الداخل وللثانى العمل فى الخارج. توفر له كل أسباب الراحة والسعادة والاستقرار حتى ينتج ويعمل ويبدع، ويوفر لها كل وسائل الإعاشة والإنفاق حتى ترعى الأطفال وتنشىء جيلا قادرا على العمل والإنتاج متمسكا بقيم الولاء والطاعة والتضحية. هو نموذج التجاور والتناغم دون التناطح والشقاق، بين القديم والجديد ، بين الأصالة والمعاصرة، والذى يتم أيضا اتباعه فى علاقة المرأة بالرجل.

وفى المجتمعات الأفريقية المرأة مساوية للرجل فى العمل والإنتاج ، فى الغابة والحقل. جسدها العارى ليس عورة، ورعاية الأطفال على ظهرها لا تتطلب البقاء فى المنزل. ومجتمع النساء ليس أقل من مجتمع الرجال قيمة. بل تبدو المرأة أحيانا فى مثل هذه المجتمعات أساس الحياة فى المنزل وخارجه نظرا لانشغال الرجل فى الصيد والقنص أو الحرب والقتال، والفلاحة المصرية بها شىء من ذلك الطابع للمجتمع الأفريقى، فهى ربة المنزل فى الداخل ومع زوجها فى الحقل فى الخارج، تبذر البذور، وتسقى الزرع، وتجمع القطن والحصاد، فلا فرق بين الداخل والخارج ، بين المنزل والحظيرة ، بين إرضاع الأطفال وحلب الأغنام والأبقار.

ولما كانت مجتمعاتنا تربط بين قضية المرأة والدين، فهما مع السياسة، يمثلان مقدسات أو محرمات «تابو» ثلاثة، وتجعل أحد أسباب وضع المرأة الحالى، إيجابا أم سلبا، الموروث الدينى فإنه يمكن إجراء تحليل مضمون لألفاظ القرآن الكريم الخاصة بالمرأة مثل النساء، النسوة، الزوج، الأم، لمعرفة صورة المرأة فى المصدر الأول للموروث الثقافى، ولكن هذا التحليل للموروث الثقافى قد لا يعطى صورة للواقع الاجتماعى الذى نشأ فيه، مجتمع الجزيرة العربية ، وقد لا يتتبع تطور هذا التصور فى الموروث الثقافى الأول طبقاً لتطور المجتمعات. وقد لا يتعرض كذلك لصورة المرأة فى المجتمع الراهن والواقع المعاش الذى يختلط فيه الموروث القديم بالمثل العامى، الأصل مع الفرع، القديم بالجديد. وبالتالى يخشى من الوقوع فى المثالية والتجريد والنصية والتاريخية والفقهية والقوامة. كما يخشى من المواقف الانفعالية الخطابية إما للتبرير والدفاع عن الموروث الثقافى ورفض الوضع الحالى

للمرأة ولمطالبها فى التغير الاجتماعى، أو للهجوم والرفض للموروث الثقافى دفاعا عن حقوق المرأة فى المجتمع الحالى . وكلاهما موقفان غير علميين . إذ يتطلب الموقف العلمى نقد الموروث وتحليل الواقع فى آن واحد، وإثبات تاريخية الموروث وإمكانية تطويره طبقا لظروف المجتمعات الراهنة. كما يتطلب تحليل وضع المرأة الاجتماعى كجزء من ظاهرة التخلف الاجتماعى الشامل .

ويمكن إجراء تحليل مماثل لصورة المرأة فى الحديث النبوى. وقد تم جمعه وتبويبه فى موضوع المرأة (١). والحديث هو المصدر النصى الثانى للموروث الثقافى، والخشية فى الحديث هى درجة صحة الأحاديث واختلاف القدماء فيها وانتشار بعض الأحاديث الضعيفة أو الموضوعة فى موضوع المرأة أكثر من انتشار الأحاديث الصحيحة نظرا لاتفاقها مع الخيال الشعبى، وخطورة الاستدلال بها. وهى صورة مزدوجة تجعل المرأة فى أعلى عليين، مريم ابنة عمران مثلا ، وتجعلها فى أسفل سافلين، ناقصة عقل ودين، نذير شؤم، شيطانا رجيما، فتنة وغواية، لا تتزوج إلا بولى، وعامة أهل النار. واختيار الأولى للدعاية والإعلان عن عظمة الإسلام وتكريمه للمرأة كعطر وحبيبة وقيمة فى ذاتها تعطى الحق لاختيار الثانية للهجوم على الإسلام وتصوره المرأة كحيض ونفاس وطهارة وولادة، ونفقة وصداق، وإيلاء وظهار وزواج وطلاق ، وصلح ونشوز، وزنى وإحصان، وحجاب ومتعة، وحضانة ورضاع، أى كموضوع جنسى. كما يكشف الحديث عن الممارسات الاجتماعية فى الجزيرة العربية والتصورات القديمة للمرأة لدى الشعوب السامية. وبالتالى يكون الحديث منذ البداية تفسيراً للقرآن وتأويلاته طبقا لعصر خاص هو الربع الأول من القرن الأول وفى مجتمع خاص وهو المجتمع العربى القبلى. وإذا كان القرآن قد أعطى المبادىء العامة التى مازالت أقرب إلى الصورة الإيجابية العامة فإن الحديث باعتباره أول قراءة وتطبيق للقرآن فى التاريخ تفصيل لهذه الصورة طبقا لوضع المرأة فى الجزيرة العربية وفى المجتمع القبلى وهى أقرب إلى الصورة السلبية بعد أن غلب السلب على الإيجاب، والأعراف القبلية على المبادىء العامة. وبالتالى تكون صورة المرأة فى الحديث محملة بالأعراف وخاضعة للتطور والزمان على مدى أربعة عشر قرنا.

والعيب الأكبر فى هذين النموذجين من الدراسة: صورة المرأة فى القرآن الكريم وصورة المرأة فى الحديث النبوى هو الانتقاء من جانب الباحث المتعاطف مع قضية المرأة للصورة الإيجابية وتعميمها على الصورة السلبية لتدعيم مواقفه أى تغيير وضع المرأة لما هو أفضل . وقد يسمح ذلك لباحث آخر معاد لقضية المرأة أن ينتقى نصوصا يدعم بها الصورة السلبية ويغلبها على الصورة الإيجابية تدعيما لموقفه وهو إبقاء وضع المرأة على ما

هو عليه . وبالتالى يشد كل من الباحثين الكل إلى جزئيته الخاصة، وينتقى من النصوص وفقا لهواه. وتصبح معارك التفسير هى فى الحقيقة صراع اجتماعى بين موقفين مسبقين: الأول من أجل تغيير وضع المرأة الاجتماعى، والثانى من أجل الإبقاء على الوضع القائم[٢]. والعيب الأعظم هو الوقوع فى منهج النص الذى يحسنه التقليديون المحافظون والذين يحفظون النصوص ظهرا عن قلب والذى تسهل المزايدة فيه والدفاع عن الإيمان والسنة فى مجتمع إيمانى نصى تقليدى. يأخذون الجمهور إلى جانبهم وفى صفهم دفاعا عن أصول الدين والعقائد والثقافة الموروثة والإسلام خاتم الرسالات والرسول خاتم الأنبياء . فى حين يتم حصار الباحث المجدد الذى يحاول تغيير الأمر الواقع فى مواجهة بعض الجوانب التقليدية فى الثقافة الموروثة دفاعا عن مصالح الناس وتغييرا للوضع الاجتماعى للمرأة بما يتفق مع الصورة الإيجابية لها فى بعض النصوص الأصلية . وما أسهل التقابل فى بيئة دينية محافظة بين الدفاع عن الإيمان والاتهام بالكفر، بين الإسلام والجاهلية، بين الشريعة الإسلامية والقانون الوضعى، بين الأخلاق والإباحية.

ويمكن أيضا قراءة أبواب السيرة الخاصة بأزواج الرسول لبيان مدى ما وصلت إليه الآداب الإسلامية من حسن معاملة وكفالة للحقوق، وأن هذه القدوة الأولى ما زالت تمثل بالنسبة لنا تقدما تأخرنا عنه ولم نصل إليه فقد عرضت السيدة خديجة نفسها عليه، وهو مالا تقبله الأعراف عندنا من عرض المرأة نفسها للزواج على الرجل. كما أن أهم زيجتين له، خديجة وعائشة كان الفارق فى السن بينهما كبيرا . كانت خديجة أكبر منه بخمسة عشر عاما، وكانت عائشة أصغر منه بخمسة وأربعين عاما. وقد يبرز ذلك التفاوت فى السن حاليا فى زواج الخليجيين والسعوديين بالمصريات غربا والأسيوات شرقا، أو زواج بعض المراهقين بمن هم فى سن الأمهات وزواج بعض المراهقات بمن هم فى سن الآباء. وقد يضاف إلى حب المرأة لسنها ونضجها وحب المرأة لصغرها وشبابها حب المرأة لجمالها وحسنها (زينب بنت جحش). أما زيجاته الأخرى فكانت بمناسبة شهادة الأزواج فى الغزوات وتعويضهن خيرا منهم (زينب بنت خزيمة) أو بمناسبة توفى الأزواج فى الهجرة الأولى إلى الحبشة (سودة، حفصة، أم سلمة، أم حبيبة) أو بمناسبة سبى وسهم (جويرية، صفية، ريحانة) [٣]. وقد يكون ذلك دافعا للبعض من جعل الظروف الاجتماعية الخارجية دافعا على الزواج من أرامل الشهداء. بينما يحتار البعض الآخر بين المبادىء العامة التى وضعها القرآن وبين الأعراف الاجتماعية فى عصر الرسول، وقد تسرى الرسول بأربعة (مارية القبطية، ريحانة بنت زيد، جميلة، جارية زينب بنت جحش) ونظام التسرى نفسه قد انتهى، وبالتالى لم يعد الرسول قدوة فى هذا الجانب . وقد تزوج الرسول

ولم يدخل ، وخطب ولم يتم النكاح، وعرضت عليه بعض النسوة أنفسهن فأبى . وهى أيضا مواقف خاصة لا يمكن التأسى بها. وقد يأخذ البعض تعدد الزوجات أسوة بالرسول، سنة وقدوة. وبالتالى تتوقف محاولات الإصلاح الاجتماعى فى الإقلال من الأضرار الناشئة عن هذا الاستثناء واستخدامه فى مجتمعاتنا التى يعمها الفقر والجهل، والتى لا تنظر إلى حاضرها بقدر ما تنظر إلى ماضيها.

لذلك فإن موضوع هذه الدراسة « ثنائية الجنس أم ثنائية الفكر؟» فكرى اجتهادى خالص، يقوم على العقل والواقع وحدهما وهما أساس الشرع على أى حال . يتجاوز تأويل التاريخ وانتقاء النصوص. فالمرأة والرجل يمثلان ثنائية تخلق مشكلتها من مجرد التقابل بين الطرفين. ولما كان الرجل هو الطرف الأقوى، والمرأة هى الطرف الأضعف كان حل المشكلة هو تحرير المرأة من سيطرة الرجل. وسارت معظم حركات النهضة المعاصرة منذ قاسم أمين حتى نوال السعداوى وفاطمة المرنيسى فى هذا الإطار. ويكون السؤال : هل هذه الثنائية خاصة بالرجل والمرأة وحدهما أم أنها ثنائية أعم تشمل كل جوانب الفكر والحياة والعلاقات الاجتماعية: الله والعالم، الملاك والشيطان، النفس والبدن، الخير والشر، الحلال والحرام، الإيمان والكفر، الإسلام والجاهلية، الله والطاغوت، الصورة والمادة، الأول والأخر، الأصل والفرع، المعنى واللفظ، وهل يأتى رفع هذا التقابل بين الرجل والمرأة وحده أم رفع هذا التقابل أولاً من جذره فى هذه الثنائيات المتعارضة ؟

ثانيا : هل هناك معوقات تشريعية؟

عادة ما ترد أوضاع المرأة حاليا إلى معوقات تشريعية . والحقيقة أن للشريعة جانبين طبقا لطبيعة الحراك الاجتماعى والمرحلة التاريخية التى يمر بها المجتمع. يعبر هذان الجانبان فى الشريعة عن طبيعة الصراع الاجتماعى بين التقليد والتجريد ، بين المحافظة والتحرر، بين التخلف والتقدم، فالطلاق مثلا فى يد الرجل، وهو الشائع والسائد. ومع ذلك تعطى الشريعة الحق للمرأة أيضاً فى أن تكون العصمة فى يدها . فلماذا تفرط المرأة العاملة فى هذا الحق ؟ كما أن وضع الطلاق فى يد الرجل ليس على الإطلاق، مجرد كلمة، بل معلل بالأسباب. الأسباب معروفة فى الشرع: العقم والمرض الذى يعجز صاحبه عن الإتيان بالواجبات والأعباء المنوطة به والكراهية التى تستحيل معها الحياة المشتركة ... إلخ. ولا يتم إلا بعد الصلح والمراجعة عدة مرات ، كأمر واقع . فأبغض الحلال عند الله

الطلاق . كما تعطى الحقوق كاملة للمطلقه من مهر وصداق ونفقه وكفالة ورعاية كاملة للأطفال وحضانة وسكن هذا كله فى إطار تشريع قديم لم يكن للمرأة فيه أية حقوق تذكر.

أما تعدد الزوجات فقد كانت عادة قديمة فى القبائل السامية وبلا حدود . فجعلته الشريعة محددا بأربع كحد أقصى تطويرا للعادة القديمة حتى تتغير عادات الناس فى اتجاه الزوجة الواحدة . وهذا التعدد المحدود أيضا معلق على شرط كيفى مستحيل تحقيقه كما وهو العدل. فإن كان العدل فى المسكن والمأكل والمشرب والملبس والإنفاق ممكنا فإن العدل فى العواطف مستحيل. العدل الأول كم يمكن تقسيمه فى حين أن العدل الثانى كيف يستحيل قياسه كما . وأن كان التعدد ممكنا فى الزمن الماضى فإنه يصعب فى هذا الزمان نظرا لتغير الأعراف والعادات. وما كان مقبولا فى الماضى أصبح مستهجنا اليوم. وما كان شرعا فى الماضى أصبح موضع تساؤل فى الحاضر، شروط التعدد مثل توفير المسكن المستقل والكفاية المادية، والمبرر القوى مثل العقم أو العجز وموافقة الزوجة الأولى شروط يصعب تحقيقها فى ظروف الفقر الحالية. وهذا ما يؤكده الواقع الإحصائى. إذ لا تزيد نسبة تعدد الزوجات عن ٥ر٠٪. ومَنْ مِنَ الرجال اليوم بعد هذا الإرهاق فى العمل اليومى والمواصلات وتوفير قوت اليوم قادر على أن يفى بحقوق زوجات عديدة آخر النهار؟

أما بالنسبة إلى الشهادة فإنها حكم عام لا ينطبق على الخصوص. قد تميل شهادة الرجل أكثر مما تميل شهادة المرأة ، فكلاهما بشر. وقد تصدق شهادة المرأة الشجاعة أكثر مما تصدق شهادة الرجل الخائف الوجل. وقد ارتبط ذلك بوضع المرأة فى المجتمع العربى القديم الذى كانت تُوأد فيه البنت. كانت المرأة فيه «حرمة». فجعلها نصف شاهدة خطوة على طريق شهادتها الكاملة. وكذلك الحال فى الميراث بالنسبة إلى وضع المرأة السابق التى لم يكن يعترف بوجودها كإنسان له حق الحياة، وبالتالى لم يكن لها حق الملكية أو الميراث. فجعلت لها الشريعة حق الملكية، والاحتفاظ باسمها بعد الزواج، وحق إجراء البيع والشراء، وجعل لها نصف ما للرجل. وذلك يعد تقدما بالنسبة لمساواة المرأة بالرجل. هذا بالإضافة إلى أن الميراث بعد الدين والوصية فى الثلث. ويمكن للأب أن يكتب لابنته جزءا من الوصية حتى تساوى ميراث الابن. كما أن البنت بانتقالها إلى منزل الزوجية تأخذ ميراثها معها وبالتالى يضاف إلى الأسرة الجديدة ما ينقص الأسرة القديمة. ولما كان المجتمع العربى الجاهلى مجتمعا قبليا فقد جعل للذكر مثل حظ الانثيين حفاظا على الثروة من التفتت والضياع. وتنتهى الحكمة من ذلك بانتهاء النظام الاجتماعى القبلى نفسه. كما أن الميراث حاليا فى مجتمع إسلامى يمكن استثماره قبل الوفاة نظرا لحاجة المجتمع للاستثمار. وإذا كان النبى قدوة فإنه لا يرث ولا يورث. وكل ما فاض عن الحاجة

فإنه يكون لصالح المجتمع وليس لصالح الأفراد حتى ولو كانوا من نفس النسب. فالأمة هى النسب الأكبر والأعم.

أما بالنسبة إلى امتناع الصلاة وقت المحيض فذلك يدخل تحت باب الطهارة التى يتساوى فيها الرجل والمرأة على حد سواء مثل الطهارة من الحدثين أوالجنابة. وكل ما يخرج عن الإرادة البشرية وحرية الاختيار والمسؤولية الفردية لا يكون مقياسا للتفضيل والقيمة مثل القوة العضلية التى يفوق فيها الرجل المرأة. فلا ميزة للرجل ولا عيب فى المرأة فى ذلك. أما الامامة الصغرى فبطبيعة الحال يأنف الذوق العربى من سجود المرأة وركوعها أمام الرجال. وهو نوع من القيادة لم يتعود عليه العرب حيث القيادة فيه للرجال. كما أن أيام الحيض تحتم نيابة الإمام الرجل عنها، وكذلك فى أيام الحمل والولادة، مما يحيل الخاص إلى عام ويذيع الحياة الخاصة على الملأ من الناس. أما الإمامة الكبرى فإنها نشأت على صورة شيخ القبيلة فى المجتمع العربى قبل الإسلام. لم تكن العادة إمامة المرأة. ومع ذلك جوزتها بعض الفرق الإسلامية نظرا لما قد تبديه المرأة من شجاعة فى الحرب والقتال. ويمكن القول بوجه عام أن قدرات الرجل العضلية وبنيته الجسمية وقدرته على التحمل أكثر بكثير من قدرات المرأة بطبيعة الحمل والولادة. هذا بالإضافة إلى قدرته على الكسب والإنفاق، وضرورة سفرها مع محرم، وهو معنى القوامة. أما القضاء فإنه نتيجة طبيعية للشهادة. فكيف بصاحب الشهادة الناقصة يكون قاضيا عدلا مستمعا إلى الشهود؟ لم يتعود العرب على حضور النساء مجالس الصلح فى القبيلة لفض النزاع بين المتخاصمين. فالمجتمع يرى أن الحكمة فى الرجال. أما الحجاب فقد كان موجودا قبل الإسلام. ولم يشرعه الإسلام إلا بناء على طلب عمر لنساء النبى ثم عمم على باقى المسلمات. وهو غطاء للرأس، نافع فى البلاد الحارة والباردة على حد سواء، منديلا أو قبعة. وهو موجود أيضا فى المسيحية واليهودية الديانتين اللتين خرج الإسلام منهما وطورهما. وأحيانا يكون فتنة، يكشف عن مفاتن الوجه أكثر مما يكشف السفور كما يحدث هذه الأيام فى تصميمه فى أرقى بيوت الأزياء والإعلان عنه فى أجهزة الإعلان وعلى نواصى الطريق وعلى محطات المركبات العامة.

والخلاصة أن هذه التشريعات لا تفهم إلا فى إطارها التاريخى ضمن الأعراف القبلية فى الجزيرة العربية فى إطار مجتمع كانت السيادة فيه والسيطرة للرجل، وكان منهج السلوك فيه هو استنباط الأحكام من النصوص. كان مجتمع سلطة وليس مجتمع تحرر، مجتمع ضبط اجتماعى وليس مجتمع حراك اجتماعى. والعيب عيبنا وهو أننا تصورنا أن المتحول ثابت، وأن الزمان قد توقف، وأن التاريخ أبدى، وقدسنا اجتهادات البشر، وحولنا

الأعراف إلى شرائع، واعتبرنا التقاليد سننا، وعوضنا إحساسنا بالعجز والضعف فى تعظيم القدماء وتقديس الشريعة. وأغفلنا العصور، ووضعنا أنفسنا خارج الزمان.

ومع ذلك أعطت الشريعة المرأة حقوقها كاملة فيما يتعلق بوجوب اختيار الزوج عن معرفة وقرب، وألفة ومحبة ضد نظام الخاطبة أو إرسال الزوجات بالطائرة إلى المغتربين. كما أن الشريعة أعطتها حقها كاملا فى المهر والصداق والنفقة والإعالة والكفاية والإنفاق. بل من حقها المطالبة بخادمة تعينها على شؤون المنزل ومساعدة زوجها فى ذلك والقيام ببعض أعبائه الخاصة مثل رتق الثوب. ومن حقها الإشباع الجنسى والشكوى فى حالة عجز الرجل عن القيام بواجباته الزوجية بل وطلب الطلاق. لذلك حرمت الشريعة الظهار(*)، والإيلاء والتعليق أى هجرها دون معاشرة أو تطليق.

ومن بعض حقوقها التعليم والتفقه فى الدين ورعاية الرجل لها فخيار الرجال خيارهم للنساء وألطفهم معهن. ومن حقها بر الأبناء بها كجزء من بر الوالدين، فطاعة الأم تسبق طاعة الزوج. ومن حقها الذود عن نفسها فى حديث الإفك، وشهادة أربعة رجال لاثبات الزنا حماية للمحصنات، والتزين لبعولتهن، والزواج المبكر، وعدم الإكراه على البغاء، والاستئذان فى الدخول عليهن، واستثنائهن من الحرب وصلاة الجمعة والعيدين، فالعمل فى الخطوط الخلفية لا يقل عن الطعان، والنهى عن قتلها فى الغزو، وسهمها فى الحرب، وموت الحبلى شهادة، وصلة الأرحام، وإظلال العرش لمن خاف الله فى النساء، وتغيير أسمائهن إلى أحسن فإن نساء الدنيا أفضل من الحور العين!

ولقدت أثبتت المرأة وجودها عبر التاريخ الإسلامى. فقد دخلن فى الإسلام مثل الرجال، وعذبن فيه، واستشهدن فى سبيله. وحمين الرسول، وأحطنه بأعظم قدر من الحنان والعطف والرعاية والإشباع من أجل تبليغ الأمانة وتحقيق الرسالة. وحملهن الأعباء مثل الرجال فى العلم والفن والسياسة والقتال. وهناك مشاهير العلم من النساء. وقد روت عائشة أحاديث كثيرة عن الرسول لا يقدر على رواية ما يتعلق بحياته الخاصة إلا هى. وكان النساء يتلقين العلم فى المسجد ثم يخبرن به ويلقين العلم بدورهن إلى غيرهن. وكن

(*) الظهار هو تحريم الرجل زوجته بأن يقول لها أنت على كظهر أمى.. والإيلاء هو أن يحلف الرجل ألا يقرب زوجته فإن زاد على أربعة أشهر طلقها القاضى.

يمارسن الموسيقى والغناء والضرب على الدفوف والرقص الإيقاعي. وكن من المتصوفات العابدات القانتات. تقلدن المناصب فى الدولة، ورسمن سياساتها. ودخلن الحروب، وتعلمن فنون القتال، وقدن المعارك. واقتصر البعض على مداواة الجرحى وسقى المحاربين. كما شاركت المرأة الحديثة فى الحركة الوطنية لشعوبها ورفعت الحجاب دليلا على التحرر. واستردت حقها فى التعليم والأدب، والمشاركة فى الحياة السياسية. بل وتحملت مسؤوليات العمل بالإضافة إلى مسؤوليات المنزل لتعين الزوج وتزيد من دخل الأسرة. وقامت بأعمال المقاومة فى الجزائر، واستشهدت فى جنوب لبنان، وشاركت فى الانتفاضة فى فلسطين.

تثبت الشريعة والتاريخ تحقق هاتين الصورتين للمرأة، السلب والإيجاب. ويكون السؤال: متى يكون السلب هو الغالب أو متى يتحول إلى الإيجاب؟ هناك اشتباه فى وضع المرأة فكيف يتحول إلى أحكام؟ (٤)

ثالثا : المعوقـات الفكـرية

والحقيقة أن ما يؤخذ على الوضع الحالى للمرأة لا يرجع إلى أسباب تشريعية بقدر ما يرجع إلى أسباب فكرية فى تصوراتنا للعالم التى يرجع الكثير منها إلى الموروث الثقافى القديم، وخاصة إلى تصورنا الثنائى للعالم، وتحديدنا للعلاقات بين الأشياء على نحو رأسي. وظيفة العقل إيجاد العلاقات. والعلاقات نوعان: علاقات رأسية تتحدد بين الأعلى والأدنى، وعلاقات أفقية تتحدد بين الأمام والخلف. وليست هذه العلاقات مجرد حكم واقع. بل تتضمن أيضا حكم قيمة. فالأعلى أكمل من الأدنى، والأمام أفضل من الخلف. الطرف الأول إيجاب مطلق فى حين أن الطرف الثانى سلب مطلق. الأول يسيطر على الثانى ويهيمن عليه. والثانى خاضع للأول ومطيع له. وتتجلى هذه الثنائية فى كل مظاهر الحياة. فى الوجود مثل: الله والعالم، الخالق والمخلوق، النفس والبدن وفى المعرفة: الحق والباطل، الصواب والخطأ، الاستنباط والاستقرار، القبلى والبعدى، وفى الدين: الملاك والشيطان، الجنة والنار، الآخرة والدنيا، الحلال والحرام، الواجب والمحرم، الإيمان والكفر، الإسلام والجاهلية، الله والطاغوت، وفى السياسة: الحاكم والمحكوم، الراعى والرعية، الإمام والأمة، السيف والقلم، السلطان والفقيه، القائد والعالم. وهى الثنائية التى تؤسس ثنائية الذكر والأنثى، الرجل والمرأة.

وقد توجد توسطات فى هذه الثنائية مما يدل على أنها ليست ثنائية حادة بين طرفين

متناقضين يوجدان على التبادل، ولا يتم الانتقال من أحدهما الى الآخر إلا قفزا. أحيانا يكون التوسط مقبولا مثل الأعراف بين الجنة والنار، والمشتبهات بين الحلال والحرام، والمكروه أو المندوب بين الواجب والمحرم، والقضاء بين الحاكم والمحكوم، والفقيه بين الإمام والأمة. وأحيانا يكون مرفوضا مثل قدم العالم كتوسط بين الله الخالق والعالم المخلوق، الجنس الثالث بين الرجل والمرأة، المخنث أو «الخنشورة».

وقد تتولى هذه الثنائيات، بعضها فوق بعض فتتحول إلى تصور تراتبى هرمى للعالم، القمة وهو الطرف الأول فى الثنائية الأولى، والقاعدة وهو الطرف الثانى فى الثنائية الأخيرة. وبالتالى يتم تأسيس نظام المجتمع الطبقى فى تصورات العالم كما هو الحال فى آراء أهل المدينة الفاضلة للفارابى، كلما صعدنا إلى أعلى وصلنا إلى أقصى درجات الكمال. وكلما نزلنا إلى أسفل وصلنا إلى أقصى مراتب النقص. الأعلى يأمر والأدنى يطيع، ضرورة مطلقة وحتمية أبدية لافكاك منها.

والحقيقة أن هذه الثنائية أقرب ما تكون إلى الثنائيات الشرقية القديمة فى الديانات الثنوية، المانوية والزرادشتية، النور والظلمة، أهرمان وأرمزدا، الخير والشر، وأبعد ما تكون عن التوحيد. تفترض الثنوية أن فى البدء كان مبدآن بينما يفترض التوحيد أنه فى البدء كان الواحد. وتتجلى الوحدة فى وحدة الشخصية بين قوى الداخل، الفكر والوجدان، وقوى الخارج القول والعمل حتى لا يفسح المجال لتفارق اختلاف القول عن الوجدان، أو للعجز والجبن، تخلف العمل عن الفكر، أو للتهور، تقدم العمل على النظر. كما تتجلى فى وحدة الإنسان بين الرجل والمرأة. فالإنسان لفظ شامل، وكذلك بنى آدم، ووحدة الأسرة كخلية اجتماعية أولى، الوالدان والأبناء، ووحدة المجتمع بلا طبقات، أغنياء وفقراء، مترفين ومحرومين، حكام ومحكومين، أئمة ومأمومين، طغاة ومستضعفين، ووحدة البشرية بلا أجناس، فلا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى والعمل الصالح.

وقد لبت هذه الثنائية عن حاجة المجتمع المجاهد الأول، الأنا ضد الآخر، والحق ضد الباطل، والتوحيد ضد التثليث؛ لأنها تولد طاقة لا حدود لها على المعارضة والرفض وإثبات الذات الجديدة فى مواجهة الآخر القديم كما هو الحال فى البنية الفكرية للجماعات الإسلامية الحالية. ثم استغلها الحكام كوسيلة للضبط الاجتماعى فى الداخل. فتوحد السلطان مع الله، وأصبحت علاقة الحاكم بالمحكوم، والراعى بالرعية، والإمام بالمؤمنين مثل علاقة الله بالعالم، والملاك بالشيطان، والحق بالباطل، والصواب بالخطأ، والرجل بالمرأة. يستعملها كل رئيس مع مرؤوسيه، الزوج مع الزوجة، والأب مع الابن، والأم مع البنت، والأستاذ مع الطالب، والشرطى مع المارة، والسائق أو المحصل مع الركاب، والوزير مع

الوزارة. وهو ما سمى عند علماء الاجتماع المجتمع الأبوى أو البطرياركى. ووجد الضعفاء فى هذه الثنائية تعويضا لهم عن مآسيهم. فهم فى الطرف الأدنى ويوعدون بالطرف الأعلى، ويطالبون بالصبر والزهد والتوكل والرضا ليتم المراد. وظيفة هذه الثنائية عند الجمهور وظيفة العزاء والتعويض، الاحتمال والتمنى، الشدة والفرج، «اشتدى يا أزمه تنفرجى».

والمعوقات الفكرية ليست تصورات مجردة بل معايير سلوكية بعد أن تحولت إلى موروث ثقافى يتحكم فى البنية الاجتماعية وخاصة فى مجتمعات تراثية لم تنفصل عن ماضيها، ماضيها موجود فى حاضرها، وحاضرها غائب فى ماضيها. فلا فرق بين المعوقات الفكرية، والمعوقات الاجتماعية نظرا للوحدة العضوية بين البنية الفكرية والبنية الاجتماعية، ثنائية الفكر وثنائية المجتمع، تراتبية الفكر وطبقية المجتمع. ولما كانت مجتمعاتنا مازالت فى مرحلة الانتقال من القديم إلى الجديد، ومن التراث إلى التحرر، ومن النقل إلى الإبداع، ومن الثابت إلى المتحول انعكس ذلك فى الفكر والمجتمع، وظهر موضوع التقابل بين الرجل والمرأة كأحدى أشكال الحراك الاجتماعى. كما ظهرت قضية التراث والتجديد كأحد أشكال الحراك الفكرى والحضارى.

لا سبيل إذن إلى تغيير تقابل الرجل بالمرأة إلا بتغيير البنية الثقافية أولا. فهذا التقابل أحد تطبيقات الثنائية الميتافيزيقية الأولى الذى لا يتغير إلا بتغير الجذر نفسه وإعادة العلاقة بين الطرفين، من التصور الرأسى للعالم الى التصور الأفقى، من علاقة التراتب الى علاقة المساواة كأسنان المشط فى إطار من الوحدة الشاملة بين الأطراف، والمساواة التامة أمام مبدأ واحد شامل ومعيار واحد. ويكون القانون الذى ينظم العلاقة بين الفرد والمبدأ هو قانون الاستحقاق. ولا يمكن تحرر الأدنى من الأعلى عن طريق جدل السيد والعبد، أن يتحول الأدنى إلى الأعلى، والأعلى إلى الأدنى طبقا لصراع القوى. وهو جدل أبدى للتحرر والعبودية ولكنه لا يؤدى إلى التحرر المستمر. إنما التحرر الأبدى فى المساواة بين الأطراف والتوحيد بينها فى مسار التاريخ وحركتها بين الأمام والخلف.

إن كل محاولة لإيهام المرأة بأن عدوها هو الرجل وأنها خاضعة له وهو السيد، وأنه لا وسيلة إلى التحرر إلا بقضاء العبد على السيد، وأن يصبح سيدا له أو على الأقل سيدا مساويا مجرد وهم لأن مصدر القهر باق وهو بقاء القمة فى البنية الثنائية للفكر الذى يقوم على التصور الهرمى للعالم. فكلاهما ضحية قهر واحد صادر عن قمة الهرم. ولكن نقص الوعى يجعل المرأة تتصور أن الرجل هو القاهر نظرا لبعض مظاهر القهر التى يمارسها الرجل فى الداخل. والحقيقة أن هذه المظاهر هى تنفيس عما يشعر به الرجل من قهر فى

الخارج. فهو مقهور من رئيسه فى العمل، ومن قوانين ظالمة مضطر لتنفيذها، ومن مواصلات يصعب استعمالها، ومن ثلاث وجبات يومية يجاهد فى سبيلها، ومن نظام إعلامى موجه يخفى الحقائق أكثر مما يعلن عنها، ومن صحافة تملى عليه ما يريد أن يقرأ، ومن نظام سياسى عسكرى أو وراثى ملكى لم يختره، ومن سياسة فى الأجور لم يضعها، ومن نظام حياة لم يختره. ولما صعب الأمر يعود إلى المنزل ليفرغ فيه شحنة قهر فى الخارج. فتتصور المرأة أن الرجل قاهر. والحقيقة أن الرجل هو المقهور مثل المرأة تماما. إنما الفرق بينهما فى الدرجة لا فى النوع. الرجل مقهور من النظام السياسى والاجتماعى، والمرأة مقهورة من نفس النظام بالإضافة إلى تجليه فى قهر الرجل لها. وقد يكون شعور الرجل بالقهر السياسى والاجتماعى أقوى لأنه أكثر احتكاكا به. وقد يكون شعور المرأة بقهر الرجل أقوى لأنها أقل احتكاكا بالنظام السياسى والاجتماعى وأكثر احتكاكا برب الأسرة.

لذلك كان كل صراع المرأة ضد الرجل أو الرجل ضد المرأة هو شق لصف النضال الوطنى ضد القاهر المشترك المتربع على قمة الهرم فى الدين والسياسة والاقتصاد والاجتماع والقانون والاخلاق والدين. ومن ثم فإن النضال هو وضع يد المرأة فى يد الرجل من أجل تحقيق الهدف المشترك وهو التحرر من نفس القاهر. إن الغاية من شق صف النضال الوطنى إضعاف المعارضة الوطنية من الحاكم القاهر، وتلهية فريق بمعارضة فريق، وانشغال الفريقين بالقتال والحاكم سعيد يبتسم كما هو الحال الآن فى القتال الدائربين الإخوة الاعداء، السلفيين والعلمانيين، كل فريق يأخذ الفريق الآخر عدوا له ويترك القاهر الفعلى الذى ينصر هذا الفريق مرة، وذلك الفريق مرة أخرى، يستعدى كل فريق على الآخر حتى تدير المعارضة ظهرها له فيقوى طبقا لقاعدة «فرق تسد»

رابعا: الرجل والمرأة أم الانسان والمواطن؟

ليست مقولتنا الرجل والمرأة مقولتين أوليتين يصنف تحتهما البشر بل هما مقولتان ثانويتان تأتيان بعد مقولتى الوجود أو الكائن الحى، وبعد مقولتى الإنسان والمواطن. ليست الذكورة والأنوثة مقياسين للتصنيف. إنما هما وظائف تكاملية فى الطبيعة كالأوكسجين والأيدروجين لتكوين الماء، والماء والهواء لتكوين الحياة، والشمس والقمر للضياء فى النهار

والليل، ليسا عنصرين مستقلين. فالذكورة بلا أنوثة والأنوثة بلا ذكورة عزوبية وعنوسة، ترمل وتطليق. والمرأة والرجل كلاهما موجود مثل باقى الموجودات. والموجود له شروط ومواصفات مثل الاعتراف به والإبقاء عليه. فحق الوجود حق طبيعى. والوجود فى مقابل العدم شرعيته فيه، قيمة فى ذاته، ملاء فى فراغ، حضور فى غياب. ولفظ موجود وكائن لا تذكير ولا تأنيث فيهما إلا تصريفا مثل موجودة وكائنة وكصفتين لموجود. وهو وجود حى ليس مثل باقى الموجودات الصامتة. له شروط الوجود الحى مثل الحواس والإدراك، والبيئة والتكيف، والغذاء والنمو، والازدهار والتكاثر. الحياة قيمة فى مقابل الموت. وكل ما يهدد الكائن الحى فى نمائه ونموه وتكاثره يكون ضد الحياة كقيمة. والحياة لا تذكير ولا تأنيث فيها بل هى عنصر مشترك يجمع الرجل والمرأة. وهو الوجود الحى العاقل، أى الإنسان بما له من ذات وصفات وأفعال وحقوق طبيعية فى حرية الفكر والتعبير عنه بالقول والفعل، وحق الاختلاف والمعارضة، وحق المساواة بين البشر فى الحقوق والواجبات.(٥) ويستحيل فى الإنسان التذكير والتأنيث. فالإنسان من حيث هو إنسان لا جنس له. وفى حقوق الإنسان لا فرق بين رجل وامرأة.

وأخيرا هو المواطن الذى ينتمى إلى مجتمع وأمة ودولة ووطن. له حق المواطنة، وللوطن حق عليه. صحيح أنه فى اللغة العربية يمكن فى اللفظ التذكير والتأنيث، مواطن ومواطنة، ولكنه تعريف شكلى. إذ يبدأ الخطاب السياسى بعبارة «أيها الإخوة المواطنون» وهو نداء يشمل الرجال والنساء. كلاهما مستضعف. «ومالكم لا تقاتلون فى سبيل الله والمستضعفين من الرجال والنساء» (٤:٧٥)، «إلا المستضعفين من الرجال والنساء والولدان» (٤:٩٨). (٦)

ونحن فى مجتمع قلبنا نظام الأولويات فيه، وبدأنا بالمقولات الثانية، مذكر ومؤنث، رجل وامرأة، ونسينا المقولات الأولى، الكائن، الحى، الإنسان، المواطن. فالمواطن ما زال يكتب فى بطاقته الشخصية أو فى بطاقة الخروج أو الدخول إلى الوطن فى خانة الجنس ذكر أم أنثى وفى خانة الدين مسلم أو قبطى. وهو بلا حقوق، رجلا أم امرأة، ممنوع من السفر، ومطلوب القبض عليه. ما زلنا نتفاعل مع الإنسان باعتباره جنسا، ونتصور الإسلام تصورا جنسيا للعالم، يتم فى غرف النوم، وفوق الاسرة، الحرمة والعورة والحجاب. ونترك حجاب العقول وحجاب الفكر وحجاب الإعلام وحجاب الحقيقة عن المواطنين. وكلما زاد الحجاب والستر والمنع ازدادت الرغبة فى كشف المحجوب ورفع الأستار وتحليل المحرمات. وتقوى المقدسات الثلاثة بعضها البعض، الدين والسلطة والجنس. فالدين لا يمكن المساس بتفسيره أو الاجتهاد فيه. والسلطة لا يمكن النيل منها بل وتكفير كل من تجرأ ونقد بغلة السلطان. والجنس لا يمكن الحديث عنه أو تحليله أو الكشف عنه.

لذلك وضعت الشريعة لتحقيق مقاصد الشارع، الأهداف والغايات التى من أجلها وضعت الشريعة، الأسس الوضعية لها فى حياة الناس وبنية المجتمع، سماها القدماء وضع الشريعة ابتداء فى الضروريات الخمس: أولا الحياة أو النفس. لذلك شرع القصاص، «ولكم فى القصاص حياة يا أولى الالباب (٢: ١٧٩) ثانيا العقل، وهو لفظ القدماء بجعلهم العقل أساس النقل ولفظ المحدثين فى دفاعهم عن العقل والعقلانية، لذلك حرمت الخمر لأنها تذهب بالعقل حين السكر. ثالثا الحق، وسماه القدماء الدين. فقد كان الدين حاملا للحق المستقل عن الأهواء، أهواء الجاهلية: «وإن اتبع الحق أهواءهم لفسدت السماوات والأرض». ويعنى عند المحدثين التعالى والمفارقة، الشمول والعموم، الموضوعية والحياد. ومن هنا أتى وجوب الإيمان والتسليم بوجود مبدأ عام واحد يعم الناس جميعا، واستحالة الكفر الذى قد ينتهى إلى العدمية واللاأدرية والشك والنسبية. رابعا القيمة، وسماها القدماء العرض فى مجتمع كان الشرق فيه مركزا على الجنس والحرمات. وسماه المحدثون الكرامة والعزة والشرف الوطنى والأرض والاستقلال الذاتى. خامسا الثروة، وسماها القدماء المال فى مجتمع تجارى يقوم على المقايضة أو البيع والشراء. وسماها المحدثون أدوات الإنتاج أو الحاجات الأولية أو المواد الطبيعية. وفى هذه الأسس الوضعية التى هى أقرب إلى الإعلان العالمى عن حقوق الإنسان والمواطن يتساوى فيها الرجل والمرأة. (٧)

ومن ثم. فإن التركيز على قضية المرأة باعتبارها قضية نوعية يغفل الإطار العام للموضوع، ويفصل الجزء أى المرأة عن الكل، الثقافة والمجتمع والتاريخ. وبالتالى فإن كل المحاولات الحالية لتغيير وضع المرأة الاجتماعى فيما يسمى بحركة تحرير المرأة قاصرة محدودة، وقصيرة النظر مقلدة. لا تؤثر إلا فى النخبة، ويجرفها التيار الأصولى، وتحاصرها الجماهير. بل لقد وصل الأمر إلى الحديث عن الأدب «النسائى» كأن الإبداع الأدبى له جنس. فهل الأدب النسائى نسبة إلى الكاتبة وقد صور الأدباء المرأة كما صورتها الأديبات، وصورت الأديبات الرجل كما صوره الأدباء؟ هل هو نسبة إلى الموضوع، الأدب الذى يصور أوضاع المرأة، ومن ثم هناك الأدب الفلاحى الذى يصور أوضاع الفلاحين، والأدب العمالى الذى يصور أوضاع العمال والأدب الرجالى الذى يصور أوضاع الرجال. إن كل ذلك أدب لا جنس له يصور المجتمع. الأدب هو التصوير الفنى لمظاهر الحياة الإنسانية الفردية والاجتماعية.

إن جل مطالب حركات تحرير المرأة هى فى حقيقة الأمر مطالب اجتماعية عامة تشمل المرأة والرجل على حد سواء، حق العمل فى مواجهة البطالة، حق الانتخاب فى ممارسة الحقوق السياسية، حرية التعبير عن الرأى فى مواجهة سيطرة الدولة على أجهزة الإعلام

وسيادة الرأى الواحد. أما حقوق المرأة من حيث الإنفاق والحضانة والسكن فهى حقوق مكفولة بالموروث الثقافى فى قانون الأحوال الشخصية الذى يمكن تطويره طبقا للظروف الاجتماعية المتغيرة لكل عصر. وهو راجع إلى طبيعة المجتمعات النامية وما تتسم به من نقص فى الخدمات العامة والرعاية الاجتماعية وإشباع الحاجات الأساسية لكل المواطنين نظرا لانخفاض معدل نصيب الفرد من الدخل القومى أو سوء توزيعه أو سوء التخطيط الاقتصادى العام لموارد الدولة.

إن الثقافة فى كل مجتمع هى المدخل الطبيعى لفهم مشاكله. فالثقافة ليست مجموعة من الأفكار الموروثة بل هى الثقافة السياسية، ثقافة الجماهير التى توجه سلوك الناس وتعطيهم معاييره. لا حل إذن لثنائية الجنس إلا فى القضاء أولا على ثنائية الفكر. فلا يتغير شىء فى الفرع إن لم يتغير فى الأصل أولا. وتتغير ثنائية الفكر بإعادة بناء الثقافة كحركة اجتماعية تاريخية لتغيير البنية الاجتماعية ولنقل المجتمع من مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى. ما أسهل الصراخ وماأصعب اكتشاف أسبابه. وما أقسى الأنين وما أسهل اكتشاف الأوجاع.[٨]

الهوامش

(١) «حسن الأسوة بما ثبت من الله ورسوله فى النسوة» للعالم الفاضل والحاكم العادل صديق حسن خان المتوفى ١٣٠٧ قرّبه ووقف على طبعه زكريا على يوسف صاحب مطبعة الإمام، حقوق الطبع محفوظة له (ب. ت).

(٢) انظر دراستنا «اختلاف فى التفسير أم اختلاف فى المصالح؟ فى الدين والثورة فى مصر ١٩٥٢ – ١٩٨١» «الجزء السابع» اليمين واليسار فى الفكر الدينى ص ١١٧ – ١٢٠ مدبولى القاهرة ١٩٨٩.

(٣) الإمام أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى : الوفا بأحوال المصطفى، الجزء الثانى، فى ذكر أزواجه وعددهن ص ٦٤٥ – ٦٤٨ دار الكتب الحديثة (ب.ت.) ولم نستطع معرفة سبب الزواج من ميمونة بنت الحارث التى تزوجها بسرف وماتت فى المكان الذى بنى بها الرسول.

(٤) Hassan Hanafi: "The Status of Women in Judaism and Islam", in: Religious Dialogue and Revolution, Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, 1977.

(٥) انظر دراستنا «حق الاختلاف» مجلة القاهرة، العدد الثانى، أغسطس ١٩٩٢.

(٦) انظر مقالنا: «الرجل والمرأة أم الإنسان»، قضايا معاصرة، ص١ فى فكرنا المعاصر ٢٣٩-٤١، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٦.

(٧) Hassan Hanafi : Les Méthodes d' Exéègse, Essai sur Les Fondement de la Compréhension, Ilm Usul al - Fiqh .
Le Caire, Impremerie National, 1965.

وأيضاً «علم أصول الفقه» فى دراسات إسلامية ص ٦٥ - ١٠٣. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨١.

(٨) ألقى مضمون هذا البحث كمحاضرة عامة فى جمعية تضامن المرأة العربية بدعوة من د. نوال السعداوى ضمن النشاط الثقافى للجمعية عام ١٩٩٠.

فتحية للجمعية وتأييدا لنضالها من أجل استرداد شرعية وجودها، وبطلان قرار حلها، دفاعا عن حرية الفكر والعمل لكل المواطنين ضد هيمنة الدولة على المجتمع.



المرأة: البعد المفقود في الخطاب الديني المعاصر

د. نصر حامد أبو زيد

فى سياق حركة الردة العامة - الاقتصادية والاجتماعية والفكرية - التى ظهرت بوادرها فى الواقع المصرى خاصة، وواقع مجتمعات العالم العربى عامة، عشية هزيمة يونيو/ حزيران ١٩٦٧، تم التراجع عن كل المنجزات التى تحققت فى التاريخ العربى الحديث والمعاصر. ولعل من مظاهر التراجع، التحول الذى أصاب الخطاب العربى الذى انتقل مثلاً من أن يكون خطاب «نهضة» وتحول ليكون خطاب «أزمة»، وبدلاً من البحث عن كيفيات النهوض وآلياته، عكف الخطاب على تحليل أسباب «الأزمة» محاولاً الوصول إلى «مخرج» منها. وفارق كبير بين حيوية المقبل على النهوض وبين عجز المأزوم الذى يحاول البحث عن مخرج من أزمته الخانقة، فالمقبل على النهوض مدرك لغايته لا يخشى المبادرة والمغامرة لإحساسه بالقدرة على مواجهة الآتى، والرغبة فى التعامل مع المستقبل. وليس كذلك المأزوم الذى تسيطر عليه دائماً خشية تعقد الأزمة، فيميل إلى الحلول الجاهزة المجرَّبة سلفاً دون أن يدك أن أزمته تكمن فى تلك الحلول المعبأة المجهزة.

وفى مجتمع تعرض لهزيمة فادحة كتلك التى تعرّض لها العالم العربى، عادة ما تطرح كل الأسئلة من جديد بهدف المراجعة ومحاسبة النفس. وانحصرت الإجابات فى بؤرة تجمعت فيها كل الخطوط: لابد من العودة إلى التراث، ثم تشعبت من هذه البؤرة اتجاهات فى التعامل مع التراث. أقوى هذه الاتجاهات اتجاه إحيائى سلفى يرى فى التراث - الدينى الإسلامى خاصة - مستودعاً للحلول، وتعبيراً عن «الهُوية» الخاصة، وتجسيداً لمشروع حضارى متميز هو وحده الكفيل بالخروج بالأمة من أزمتها الراهنة، بل وتحقيق نهضتها المأمولة. واتجاه ثان نقيض يرى أن للتراث وجوداً ضاراً مسئولاً عن بعض جوانب الأزمة الراهنة، ويجد الحل فى ضرورة تحليل هذا التراث ودرسه سعياً لإحداث قطيعة

معرفية تحررنا منه ومن تأثيراته الضارة. وكان من الطبيعي أن يوجد تيار ثالث، هو تيار «التجديد»، وهو تيار تلفيقي وإن كان يحاول أن يضفي على نفسه صفة « التوفيقية». وبعبارة أخرى يمكن القول بإن الحلول المطروحة للخروج من الأزمة في الخطاب العربي المعاصر تتركز كلها حول التراث/الإسلام. لكن بينما يذهب السلفيون إلى أن «الإسلام هو الحل» يذهب الإبستمولوجيون إلى أن «القطيعة مع التراث هي الحل»، في حين يذهب التجديديون إلى أن «تجديد التراث هو الحل».

لكن الردة لم تقتصر على تحول الخطاب العربي من خطاب «نهضة» إلى خطاب «أزمة»، بل كانت لها تجلياتها على مستوى التحولات الاجتماعية الاقتصادية السياسية. ثم التراجع اجتماعياً عن مشروع العدل الاجتماعي الذي حاولته الاشتراكية الناصرية، بصرف النظر عن طبيعة نواقص هذا المشروع وسلبياته. وتم التراجع كذلك - أو نتيجة لذلك - عن مشروعات التنمية المخططة ذات التوجه الاجتماعي الشعبي، وأفسح المجال للمشروعات الفردية الخاصة تحت مظلة قوانين «الانفتاح الاقتصادي» المعروفة. وكانت هذه التراجعات جميعها مصحوبة ومتزامنة مع تحول في اتجاه «قبلة» الطبقة المهيمنة عن صيغة «تحالف قوى الشعب العامل» إلى صيغة التحالف مع المستغلين الداخليين من قدامى الإقطاعين وأباطرة الانفتاح المحدثين من جهة، والتحالف مع قوى الاستعمار والصهيونية، المناهضة لتقدم الشعوب، من جهة أخرى.

وإذا كان عبور الجيش المصري للجانب الآخر من قناة السويس في أكتوبر ١٩٧٣ م - العاشر من رمضان ١٣٩٣هـ - قد أحدث لدى المواطن العربي عامة، والمواطن المصري خاصة، إحساساً هائلاً بالخلاص جعله يعيش للحظات عابرة الحلم بالمستقبل الأفضل، فإن ماتلا ذلك اليوم من أحداث ووقائع كشفت الغطاء عن المستور في توجهات الطبقة الحاكمة. أحكم الحصار الخانق لأزمة الانفتاح حول رقبة المواطن المصري - تكررت التجربة حرفياً تقريباً في كثير من البلدان العربية - فارتفعت أسعار السلع الضرورية، الأمر الذي أدى إلى الصدام الهائل فيما عرف بمظاهرات الانتفاضة في يناير ١٩٧٧. ولقد أصر النظام المصري آنذاك على أن يخلع عن هذه الانتفاضة الشعبية صفتها الوطنية ويخنقها كما خنق المواطن في صيغة «انتفاضة الحرامية». وفي نهاية العام نفسه - نوفمبر ١٩٧٧ - انكشف جانب آخر من المستور بمبادرة السلام التي بدأت بزيارة رئيس جمهورية مصر العربية للقدس وانتهت بتوقيع اتفاق «كامب ديفيد» الذي أخرج مصر نهائياً من ساحة الصراع العربي الإسرائيلي. وفتح المجال أمام إسرائيل للعربدة الكاملة في الفضاء العربي سواء

فى ذلك بيروت أو تونس أو بغداد. وهكذا بدأ عصر الشتات العربى بكل ما يمثله مفهوم «الشتات» من تشرذم وطائفية وضياع.

هل يمكن أن نفصل بين ذلك كله وبين ردة التراجع فى وضع المرأة العربية عامة، والمصرية خاصة، فى الواقع الاجتماعى والثقافى؟! وهل يمكن أن يكون من قبيل المصادفة العمياء كون العام السابع والسبعين ذاته هو العام الذى شهد بداية الدعوة - التى انطلقت بكل أسف من تحت قبة مجلس الشعب المصرى - لعودة المرأة إلى بيتها حفظاً لكرامتها وصوناً لعفتها واحتراماً لآدميتها؟! من المستحيل أن يكون هذا التزامن فى أحداث العام السابع والسبعين تزامناً عشوائياً: أزمة اقتصادية طاحنة، نظام سياسى يكشف عن توجهاته ضد مصالح الشعب، مطالبة بعزل المرأة عن الحياة العامة والعودة بها إلى عصر الحريم.

١

تأسيساً على المقدمة السابقة نستطيع أن نقول إن مناقشة قضايا المرأة معزولة عن سياق الواقع الاجتماعى العام - المحدد لمكانة الإنسان فى سياقه - قد تغرى فى كثير من الأحيان إلى الانزلاق فى هوة الحديث عن المرأة بوصفها مقابلاً للرجل ونقيضاً له. وبعبارة أخرى نقول إن مناقشة قضايا المرأة بعيداً عن ذلك السياق يوقع فى خطيئة الحديث عن الأنثى، الأمر الذى يستدعى - طبقاً لآلية التداعى - المقارنة بينها وبين الذكر. وتدخل المناقشة كلها من ثم فى إطار المفاهيم المطلقة عن الفروق البيولوجية، وما يترتب عليها من فروق - تبدو ضرورية وحاسمة - عقلية وذهنية وعصبية. وهذا هو الإطار العام الذى يتحرك فيه الخطاب الدينى عادة فى مناقشة قضايا المرأة: إنه خطاب يستحضر الرجل / الذكر أساساً، ويجعله فى بؤرة الاهتمام، وفى مركز الحركة.

وعلينا ألا ننخدع كثيراً بما يبدو على سطح الخطاب الدينى خاصة - وخطاب التراجع عامة - من حرص على إبراز أن مدخله لمناقشة قضايا المرأة هو مدخل الحرص على كرامتها، وعلى حمايتها مما تتعرض له من إهدار لآدميتها إذا خرجت للعمل واختلطت بالرجال فى وسائل المواصلات العامة المزدحمة. هذا هو التبرير الذى قدمه الفريق سعد الشريف عضو مجلس الشعب، والذى طرح لأول مرة اقتراح عودة المرأة العاملة إلى المنزل

على أن تمنح نصف راتبها. يقول : «إننى لا أفكر فى سحب الثقة من المرأة... ولا أقول إنها غير منتجة، لكنى لاحظت وعن احتكاك حقيقى بهذه المشكلة مدى ما تعانيه وما تكابده المرأة فى سبيل التوفيق بين البيت والعمل، الأمر الذى جعلها قلقة ومتوترة. وبالطبع ينعكس ذلك على الأسرة كلها، الأبناء والزوج. وفى رأيى أن رسالة المرأة الأولى هى الأمومة، والأمومة معناها واسع، ولا يعنى ذلك مجرد الإنجاب. إنها التربية الشاملة التى تخلق المواطن السوى الصالح، وفى رأيى أن الظروف التى تعيشها المرأة لا تمكنها من إتمام رسالتها على الوجه المطلوب» (١)

وجدير بالملاحظة فى هذا الطرح الذى ظاهره الرحمة بالمرأة والاشفاق عليها أنه يتجاهل معاناة الرجل أيضاً. بل والأدهى من ذلك افتراض أن معاناة المرأة وحدها هى التى توثر على الأسرة وتربك حياتها - الإشارة إلى الأسرة فى الواقع تعنى الإشارة إلى الرجل / الزوج أساساً - كأن معاناة الرجل فى ظروف العمل والمواصلات العامة غير الآدمية معاناة لا شأن للأسرة بها. وبدلاً من أن يناقض السيد النائب مشكلة امتهان كرامة الإنسان المصرى فى سياق السياسات الاجتماعية الاقتصادية للنظام الحاكم، يجد الحل فى إثارة «عودة» المرأة إلى المنزل، وذلك بصياغة الحل صياغة تعتمد على تزييف الوعى بالمشكلة الحقيقية. وهذا التزييف للوعى يخاطب المرأة أساساً. التى تجد فى الحل المطروح خلاصاً من معاناتها دون أن تدرك أن عدم رفع المعاناة عن الرجل أيضاً سيضاعف من معاناتها على عكس ما يصوره لها الحل المقترح.

وإذا كان الخطاب السياسى المتمثل فى اقتراح النائب بعودة المرأة إلى المنزل يهدف إلى تزييف الوعى، فان الخطاب الدينى يقترف نفس الخطيئة فى حديثه عن موقف الإسلام من المرأة. ولأننا سنعرض لذلك بالتفصيل فيما يلى، فنكتفى هنا بالكشف عن تطابق المنطقين - السياسى والدينى - وذلك من خلال تعليق المرحوم الدكتور عبد المنعم النمر على الاقتراح السابق: «عجبت وعجب الكثيرون من هذه الضجة التى افتعلها بعض الكتاب والكاتبات حول التصريح، الذى أدلى به الفريق سعد الدين الشريف عضو مجلس الشعب عن اقتراح له عن المرأة تقضى بإعطائها أجازة بنصف مرتب، لتقوم بتربية أطفالها فى البيت. وكنت أظن أنه لن توجد امرأة ترفع صوتها بالاحتجاج على هذا الرأى الذى سيوفر لها الراحة، ويحفظ عليها حياءها فى رحلة الذهاب إلى عملها والعودة منه وسط هذا الزحام... إن أحداً لا يستطيع أن يقول إن عمل الزوجة لا يحدث نقصاً كبيراً فى البيت يحسه الزوج، ويحسه الأطفال، وتحسه الزوجة العاملة فى نفسها، فهذا أمر لاشك فيه» (٢)

١ - ١

يتفرع على مقولة احترام المرأة والحرص على حمايتها من الامتهان مسألة أن المهمة الأساسية للمرأة هى تربية النشء ورعاية الزوج والحرص على الاستقرار العائلى. مرة أخرى نلاحظ مسألة محورية الرجل/الزوج فى مثل هذا الطرح. هذا بالإضافة إلى أن تحميل الزوجة وحدها عبء تربية النشء يكاد ينفى مسئولية المجتمع عن التربية والتنشئة نفياً شبه تام وإذا كان من المستحيل إنكار دور الأم والأسرة فى عملية التنشئة، فإن مناقشة أهمية هذا الدور خارج إطار مسئولية المجتمع ككل - وخاصة فى المجتمعات الحديثة التى تعتمد على بناء مؤسسة يتدخل كثيراً فى عمليات التنشئة والتربية - يعد إهدارا لدور تلك المؤسسات، وتعامياً عن أثرها الخطير الذى يكاد يكون أعمق من دور الأسرة والأم.

إن عملية التنشئة تبدأ حقيقة منذ اللحظات الأولى للحمل، إذ بدون الرعاية الصحية الكاملة لكل من الأم والجنين تبدأ التأثيرات الضارة فى ممارسة فعاليتها فى شكل أمراض وتشوهات يمكن أن تلحق الجنين جسدياً وعقلياً. لنقل مثلاً إن التلوث البيئى، والضوضاء، وافتقاد النظام الغذائى الأمثل، والتوترات العصبية الناشئة عن طبيعة الحياة فى مجتمع مثقل بالمشكلات والضغوط، تؤثر كلها على الأسرة اجتماعياً واقتصادياً ونفسياً. إذا كان كل ذلك يؤثر على الأم، ويؤثر بالتالى على الجنين - وهو مازال داخل الرحم - فهل تعد هذه التأثيرات الضارة تأثيرات تتحمل الأم والأسرة مسئوليتها وتبعتها! ولنفترض أن أسرة من الأسر استطاعت نتيجة لحالتها الاقتصادية الميسورة أن تتجنّب، وتجنّب الأم، التعرض لكثير من هذه الأزمات وتلك الضغوط، بأن كفلت للأم رعاية صحية معقولة، فهل يمكن أن ينجو الجنين من تأثيرات التلوث البيئى والضوضاء؟! وعلى افتراض أنه أمكن عزل الأم فى مجتمع خاص بعيد عن كل تلك التأثيرات، فهل يظل الطفل بعد ميلاده رهين الحياة فى هذه البيئة الصناعية؟! وماذا تفعل الأسرة فى حالة نقص الأغذية والأدوية الضرورية لحماية الطفل من المرض، مالم تتحمل الدولة - الممثلة للمجتمع والمدبرة لشئونه - مسئوليتها لتوفير ذلك كله؟!

إن الخطابين السياسى والدينى - فى دفاعهما عن «حبس» المرأة داخل دائرة رعاية الأسرة وتنشئة الطفل - يتصور كلاهما الأسرة بنية اجتماعية مغلقة على نفسها، ومكتفية بذاتها. ويتجاهل كلاهما حقيقة أن الأسرة مؤسسة تمثل وحدة فى البناء الاجتماعى، وحدة

تتأثر بالوحدات الأخرى - المؤسسات الاجتماعية تأثراً يصعب الإلمام بتفاصيله. هذا بالإضافة إلى أن كلا الخطابين يتصور التربية والتنشئة تصوراً جزئياً مبتسراً، يكاد يقصرها على الجانب الأخلاقى الدينى المرتهن بثنائية الأمر والنهى - افعل/لا تفعل - متجاهلاً جانبها الصحى والنفسى والتعليمى. الأخطر من ذلك تجاهل كل من الخطابين لأهم جوانب التنشئة وأبرز عناصرها، وهو جانب تأسيس الوعى، الذى يحتاج بدوره إلى توفر الوعى لدى كل من الأم والأب، وهو وعى اجتماعى فى الأساس.

إذا كان شأن التنشئة والتربية على هذه الدرجة من التعقيد، التى يفارق بها مجال الأسرة، ويتعدى مجال مسئولية الأم، فإن حبس المرأة داخل حدود البيت يفقدها: أهم عناصر الوعى الاجتماعى المكتسب. وبعبارة أخرى تؤدى الدعوة إلى عودة المرأة لبيتها إلى عزل الأم عن المحيط الاجتماعى فيحرمها ذلك من التفاعل مع هذا المحيط، ويؤدى من ثم إلى إفقادها فعاليتها فى اكتساب الوعى اللازم لعملية التنشئة ذاتها. إن المرأة المحبوسة داخل حدود جدران المنزل تت لقى وعيها بشكل سلبى عبر أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية، دون أن يتاح لوعيها فرصة النضج الإيجابى الحر عن طريق التواصل الاجتماعى مع المحيط الخارجى. وتعليم المرأة، وحصولها على أعلى المؤهلات، لا يحميها من هذا المصير، حين تلوذ بجدران البيت بعد زواجها، لأن الخبرات المكتسبة من التعليم تحتاج إلى الممارسة التى تجددها وتمنحها حيوية الاستمرار. بدون تلك الممارسة تتآكل تلك الخبرات بالتدريج، وتحل محلها بالعادة والرتابة سلبية تطفىء وهج الخبرة، وتسدل على الوعى ستار البلادة والخمول.

ومن المؤكد أن هذا النمط من الوعى السلبى البليد الخامل ينتقل إلى الطفل بطريق مباشر أولاً عن طريق الأم، ثم يتعرض له تعرّضاً مباشراً بعد ذلك حين تلقى به الأم بسبب من عدم وعيها فى براثن تلك الأجهزة الإعلامية، والتليفزيون خاصة، دون رقابة أو توجيه أو اختيار. ولا يمكن تلافى هذا الخطر إلا من خلال أم ناضجة واعية، اكتسبت وعيها من خلال الاحتكاك المباشر اليومى بالحياة والمجتمع خارج إطار الأسرة. هكذا تتكشف الدعوة إلى «حبس» المرأة فى بيتها حرصاً على تنشئة الطفل ورعاية الأسرة - فى دلالتها العميقة - إلى دعوة لرفع مسئولية المجتمع والدولة عن هذه المهمة، وتبرئتهما من تبعاتها. هذا من ناحية، لكنها تتكشف من ناحية أخرى عن محاولة لتزييف الوعى بمشكلات التنشئة والتربية برمتها، ذلك أن الأم المتفرغة للبيت والأسرة، بما تحمله من وعى سلبى تنقله إلى أطفالها، تصبح أداة تساهم فى خلق المواطن الطيع الصالح المذعن من منظور كل من الخطاب السياسى والدينى معاً. وبعبارة أخرى تصبح الدعوة إلى تفرّغ المرأة للبيت والأسرة وتربية

الأطفال - فى دلالاتها الأعمق - دعوة لجعل عملية التربية والتنشئة من مهمة أجهزة الدولة الإعلامية بقيمها السائدة والمهيمنة، وهى دعوة تتناقض مع منطلق الخطابين - المعلن على السطح - الحريص على مستقبل الطفولة وصلاح المجتمع.

١ - ٢

إذا كانت قضايا المرأة فى جوهرها قضايا إنسانية اجتماعية، بمعنى أنها قضايا لا تنفصل عن قضايا الرجل، فهى من ثم جزء جوهرى أصيل فى قضية الوجود الاجتماعى للإنسان فى واقع تاريخى محدد، هذا هو الذى يحدد - شروط علاقاته الاجتماعية التى هى تعبير عن شروط علاقات الانتاج - وضعية الرجل ووضعية المرأة معاً فى نسقه الاجتماعى والثقافى والفكرى. ولسنا - مع ذلك - ننكر الجانب البيولوجى الطبيعى المميز لكل من المرأة والرجل، لكن هذا الجانب أيضاً يتم تكييفه وإعادة صياغته ثقافياً وفكرياً وفقاً للشروط المحددة للوضع الإنسانى عموماً - وإذا كان كل من الخطاب السياسى والدينى يتجاهل هذه الشروط كلية لحساب التركيز على البُعد البيولوجى الطبيعى، فإن علينا ألا ندخل مع أى من الخطابين فى سجال تتحدد الحركة فيه من خلال هذا البُعد الوحيد الذى يؤدى فى الواقع إلى نفى المرأة كائناً إنسانياً باستبدال الأنثى بها.

علينا فى اشتباكنا مع الخطاب السياسى أن نكشف عن قناع إيديولوجية التزييف التى يمارسها عن قصد أو عن غير قصد، وذلك بالكشف عن حقيقة التوجهات التى تسعى إلى قمع الإنسان كلية، وأن كانت تبدأ بما تتصوره الحلقة الضعيفة فى الإنسان، أى المرأة. إن قهر المرأة بعزلها عن المشاركة فى صياغة الوجود الاجتماعى للإنسان المتمثل فى المرأة حبيبة وزوجة وأمّا. هكذا يخوض الرجل المعركة وحيداً وضعيفاً ومتخاذلاً فى معظم الأحيان. وإذا كان علينا القيام بنفس المهمة - مهمة كشف قناع ريديولوجيا تزييف الوعى - مع الخطاب الدينى كذلك، فإن علينا بالإضافة إلى ذلك تحاشى السجال الإيديولوجى معه باللجوء إلى نفس سلاحه الأثير، سلاح تأويل النصوص والمواقف الدينية. إن قضية المرأة لا تناقش إطلاقاً إلا بوصفها قضية اجتماعية، وإدخالها فى دائرة القضايا الدينية هو فى الحقيقة تزييف لها، وقتل لكل إمكانيات الحوار الحر حولها.

إن مشكلة الحديث فى قضايا المرأة - حريتها أو تعليمها أو مساواتها بالرجل، فضلاً عن زيّها ومكانتها الإنسانية فى المجتمع - من منظور النصوص الدينية والفكر الدينى، أنه

حديث يظل مرتهنا بآفاق تلك النصوص من جهة، وينحصر فى آليات السجال مع أطروحات الخطاب الدينى العميقة الجذور فى تربة الثقافة من جهة أخرى. وكلا الأمرين يؤدى إلى حصر المناقشة فى إطار ضيّق، هو إطار الحلال والحرام، وهو إطار لا يسمح بالتداول الحر للأفكار. فضلاً عن أنه إطار يحصرنا فى دائرة تكرار الأسئلة القديمة المعروفة، الأمر الذى يفضى بنا إلى الاكتفاء بالوقوف عند حدود بعض الإجابات الجاهزة، والمقررة سلفاً فى هذا التيار أو ذاك من تيارات الفكر الدينى القديم أو الوسيط أو الحديث.

وحين تناقش المشكلات الاجتماعية عامة – ومشكلة المرأة خاصة – من منظور الدين والأخلاق، تتبدد جوانب المشكلة وتتوه فى ضباب التأويلات الإيديولوجية النفعية للنصوص الدينية. الأهم من ذلك أن المناقشة من منظور الدين والأخلاق تعد إخفاء متعمداً للبعد الاجتماعى الاقتصادى من جهة، وتجاهلاً قصديا لعلاقة المرأة بالرجل فى سياقها الحقيقى وإطارها الفعلى. ولن تؤدى التأويلات النفعية الإيديولوجية للنصوص الدينية إطلاقاً إلى تغيير وضع المرأة – والوضع الإنسانى عموماً – سلباً أو إيجابا، إذ ليس بتأويل النصوص الدينية يحيا الإنسان. وإذا كان الخطاب الدينى ينطلق دائماً فى مناقشة أى قضية من ثابت فكرى لا يقبل النقاش – هو مرجعية النصوص الدينية وشمولها لكل جوانب الوجود الطبيعى والاجتماعى، وهو المبدأ المعروف باسم «الحاكمية» – فإن الاكتفاء بموقف السجال مع أطروحاته، يعنى التسليم بهذا المبدأ. لذلك لابد من مناقشة المشكلة بعيداً عن آلية السجال بالتأويل الإيديولوجى النفعى للنصوص.

وعلينا أن نكون على وعى دائم بأن تحرر المرأة المتمثل فى ممارستها لحقوقها الطبيعية والإنسانية لا يفارق تحرر الرجل المتمثل فى قدرته على ممارسة حقه الطبيعى على المستويات والأصعدة المختلفة كافة. وعلينا أن نكون على ذكر دائم بأن هذا التحرر الإنسانى مرتهن بسياق تحرر اجتماعى وفكرى عام فى مرحلة تاريخية محددة، وذلك حين تكون حركة المجتمع حركة صاعدة فى اتجاه التقدم، فى هذه الحركة تنفتح كل عناصر الوجود الاجتماعى بهواء الحرية النقى، وتمتلىء كلتا الرئتين – المرأة والرجل – بمناخ الحرية المشبع بقيم الحق والعدل. ومعنى ذلك أن التحرر حالة اجتماعية عامة مرتهنة بتحقيق شروط لا تتحقق إلا بكل أشكال النضال، التى يعد الثقافى الفكرى بعداً من أبعاده. لكنه يظل بعداً واحداً لا يؤتى ثماره إلا بالتوافق المتزامن مع الأبعاد الأخرى النضالية كافة.

١ - ٣

إذا كان الخطاب الدينى لا يكف عن تكرار أن الإسلام هو دين المساواة بين الرجل والمرأة، فرنه يحس بحاجته لأن يقدم تفسيراً لتخلف وضع المرأة فى المجتمعات الإسلامية بصفة عامة. (٣) هنا، وهنا فقط - أى من أجل الدفاع عن الإسلام - يقدم الخطاب الدينى مقولة « التخلف الاجتماعى» تفسيراً لتدنى وضع المرأة ولحرمانها من حقوقها الطبيعية. يؤكد الشيخ محمد الغزالى أن عدم المساواة منشؤه «التقاليد الراكدة» لا الشريعة الإسلامية: «إننا ملتزمون بالوحى الأعلى لا نزيغ عنه قيد أنملة، ملتزمون بعصر النبوة والخلافة الراشدة. أما المسيرة التاريخية للأمة الإسلامية فرن التاريخ أعمال حكام ومواقف شعوب (الإشارة هنا لفترتى الحكم الملوكى والتركى) وهذه وتلك ليست مسالك معصومية، بل قد يكتنفها الخطأ كما الصواب.. أى أنه يحكم عليها ولا يحتكم إليها - والمقياس المعصوم كتاب الله وسنة نبيه (٤) ومن الطبيعى فى مثل هذا السياق أن يدافع الشيخ الغزالى عن دعوة قإسم أمين لتحرير المرأة، وأن يعتمد فى دفاعه على مقولته السابقة، مقولة الفصل بين «الجوهر» الإسلامى النقى الخالص، وبين «أعراض» التاريخ الاجتماعى للمسلمين. من هذا المنظور يبدو «أن ما فعله قاسم أمين كان محكوما بأمرين: أولهما الدفاع عن الإسلام المفهوم من مصدريه الرئيسيين، والآخر الاعتذار عن تخلف المرأة بأنه من تقاليد غريبة على التوجيه الإلهى، ناشئة عن أخطاء الشعوب» (٥)

لكن إدراك الإطار الاجتماعى لتدنى وضع المرأة، لا يمكن الخطاب الدينى من تعديل منظور رؤيته لإشكالية قضايا المرأة وذلك لسبب بسيط هو أنه إدراك مرتهن بموقف الدفاع عن الإسلام. وإذا كان المهاجمون للإسلام ينطلقون بدورهم من منظور أحادى يفسر التخلف بالدين فمعنى ذلك أنهم يتبنون نفس المنطق الإيديولوچى للخطاب الدينى، منطق هيمنة النصوص الدينية وشمولية مرجعيتها، ومعنى ذلك أن الخطاب المهاجم يقع فى سجالية تحجب عنه الرؤية الصحيحة للإشكالية. والخطاب الدينى فى موقفه الدفاعى عن الإسلام وبذلك الفصل بين الجوهرى والعارض فى حركة المجتمعات الاسلامية ، يتجاهل حقيقة أن تدنى وضع المرأة - وكذلك الرجل - يتم بتحريره عادة - فى المجتمعات المتخلفة التى تدين بالإسلام - باسم الإسلام وتأويلا لبعض النصوص الدينية.

والسؤال الذى لم يتطرق إليه أحد بشكل مباشر هو: لماذا حين يصبح الركود والتخلف من سمات الواقع الاجتماعى والفكرى، يصبح «وضع المرأة» هو القضية الأولى والملحة؟!

ولماذا حين ينسدل ستار الركود على عقل الأمة وثقافتها يتمظهر هذا الاحتلال أول ما يتمظهر على المرأة روحا وعقلا وجسدا! ولماذا يتم دائما تبرير ذلك كله بالقراءة الحرفية للنصوص الدينـية؟! ومـن الغريب أن يرد الخطاب الدينى المعتدل - ومحمد الغزالى مـن أهـم ممثليه - تخلف وضع المرأة إلى الترود الاجتماعى بصفة عامة «لكنه يبرر هذا الاستثناء، والشذوذ بمراعاة الإسلام للفروق الطبيعية بين الرجل والمرأة . يقول الغزالى مثلاً «إن الإسلام ساوى بين الرجل والمرأة فى جملة الحقوق والواجبات وإذا كانت هناك فروق فاحتراما لأصل الفطرة الإنسانية وما يبنى عليها من تفاوت الوظائف، وإلا فالأساس قوله تعالى: «فاستجاب لهم ربهم أنى لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضكم من بعض»، وقوله: «من عمل صالحا من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فلنحيينَّه حياة طيبة ولنجزينهم أجرهم بأحسن ما كانوا يعملون»[٦]. ويقول كذلك: «نعم توجد استثناءات لم تنشأ لإهانة المرأة، وإنما وضعت لتنسجم مع طبيعتها أو وظيفتها الاجتماعية، وإلا فالأساس قوله تعالى: «ومن يعمل من الصالحات من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فأولئك يدخلون الجنة ولا يظلمون نقيرا»[٧] .

لا يتنبه الخطاب الدينى المعتدل إلى أن النصوص التى تعد هى الأساس فى قضايا المرأة نصوص تشير كلها إلى المساواة فى أمر الثواب الدينى الأخروى، وأن النصوص القليلة الشاذة التى تمثل الاستثناء هى النصوص التى تشير إلى عدم التساوى فى شئون الحياة الدنيا، وبدلا من أن يحاول فهم النصوص الاستثناء بوصفها نصوصا ذات دلالة تاريخية اجتماعية مباشرة، وأنها يجب أن يعاد تأويلها من ثم على ضوء نصوص التساوى الأساسية - بدلا من ذلك يلجأ الخطاب الدينى المعتدل على ضوء نصوص التساوى الاساسية - بدلا من ذلك يلجأ الخطاب الدينى المعتدل إلى التبرير - بدلا من التفسير والتأويل - الذى يرده إلى مسألة «الاختلاف البيولوچى» وهكذا ينتهى خطاب الاعتدال - المتمسك بأهداب التقدم - إلى الالتقاء مع خطاب التراجع، لأن الأساس المعرفى لهما واحد فى الحقيقة.

والحقيقة أن اللجوء للنصوص الدينية الاستثنائية، بل وقراءتها قراءة حرفية يمثل فى ذاته علامة دالة فى سياق تساؤلنا الأساسى فى هذه الفقرة: لماذا تمثل قضية المرأة الحلقة الضعيفة التى يبدأ منها الانكسار والتراجع الاجتماعى والفكرى . فى سياق التقدم الاجتماعي تسيطر علي المجتمع روح الان سجام والتلاؤم، ويتحرك البشر من خلال علاقات موحدة النسيج إلى حد بعيد يشير هنا بصفة خاصة إلى علاقة الجماعات المختلفة دينية أو عرضية أو ثقافية، ولا نستثنى من ذلك العلاقة من الرجل والمرأة. لكن هذا النسيج الموحد

المتجانس يصاب بالتشقق مع تحول حركة المجتمع من النهوض والتقدم إلى الركود والتخلف. وعلينا ألا نتجاهل أن العام السابع والسبعين - الذى شهد كثيرا من مظاهر الردة والتراجع على كثير من المستويات في واقع المجتمع المصرى - هو الذى شهد كذلك بدايات التشقق والانكسار فى علاقة الأغلبية المسلمة بالأقلية المسيحية فيما أصبح يطلق عليه «الفتنة الطائفية» . وتزايد فى تلك الفترة تقريبا كم النكات والنوادر التى يتبادلها القاهريون وأهل الشمال عموما عن أبناء الصعيد. وبعبارة أخرى بدأت عوامل التفتت الطائفى تطل برأسها لا فى مصر وحدها، بل فى العالم العربى كله تقريبا. من هذه الزاوية يمكن النظر إلى إثارة قضايا المرأة بوصفها جزءا من ذلك التشقق فى النسيج الاجتماعى العام، وهو التشقق الذى يبدأ فى الظهور فى أضعف أجزاء هذا النسيج.

وليس هذا الترابط الذى نقيمه بين قضية المرأة وقضايا التفتت الاجتماعى بصفة عامة ترابطا تصوريا ذهنيا، فالخطاب الدينى الذى يلح على قضية المرأة - هو ذاته الذى يلح على قضية وضع الأقليات الدينية فى النظام الإسلامى الذى يسعى الخطاب الدينى لإقامته. والجماعات الإسلامية فى صعيد مصر بصفة خاصة تجعل من مهامها الأساسية والجوهرية «تغطية المرأة - وحجبها من جهة، والسيطرة على الأقليات المسيحية، بوصفهم أهل ذمة يتوجب عليهم دفع الجزية من جهة أخرى، وبعبارة أخرى يمكن القول إن الخطاب الدينى بشقيه المعتدل والمتطرف على السواء يعد هو فى حد ذاته علامة من علامات الانكسار. غاية الأمر أن الخطاب المعتدل يحاول أن يتظاهر بالتقدمية فيتمسك بدلالة النصوص الأساسية، ويبرر تبريرا إيديولوجيا النصوص الاستثنائية، لكن هذا التبرير ذاته يفسح المجال لخطاب التراجع والتطرف ليقدم قراءته الحرفية التى تكرس الانكسار ، وتساهم فى تمزيق النسيج الاجتماعى للأمة .

الدليل على ذلك أن خطاب التراجع يتمسك، وهو يناقش قضايا المرأة. بوضع فارق حاسم بين «المرأة المسلمة» و «المرأة المسيحية». بل ويرفض رفضا حاسما أو شبه حاسم أن يدور النقاش حول وضع المرأة العصرية بصفة عامة، ومن البديهى أن يكون الأساس الذى يستند إليه الخطاب فى مثل هذه التفرقة أساس طائفى دينى، ولو كان أساس النقاش كما يزعم الخطاب الدينى - هو الحرص على كرامة المرأة وحمايتها من الامتهان وحماية الأسرة من التشتت والضياع. فلماذا التفرقة بين «المسيحية» و «المسلمة»؟! لكن التفرقة وإن كانت تستهدف فى الأساس اتهام المدافعين عن حرية المرأة بمعاداة الإسلام فإنها تكشف عن المضمر والمستور فى بنية الخطاب الدينى بوصفه خطاباً تراجعيا طائفيا يقدم دليلا على تراجع اجتماعى وفكرى عام، ولا يمثل - على عكس ما يعلن. محاولة للخروج من الأزمة بأى معنى من المعانى.

حين كتب زكى نجيب محمود فى جريدة الأهرام مقالا بعنوان «ردة فى عالم المرأة» كان يناقش قضية المرأة المصرية فى سياق الردة الاجتماعية والفكرية العامة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧. لكن الردود التى أنهالت عليه، والتى نشرت ردا على مقاله، تحولت بالقضية كلها إلى قضية دينية، وجعلت النصوص الدينية هى فيصل الحكم فى هذا النزاع الفكرى. وهذا ما حدا بزكى نجيب محمود إلى كتابة مقال ثان بعنوان «بريد الغضب»، حاول أن يرد فيه على مهاجميه متعللا بقدرته على فهم النصوص الدينية التى استند إليها من ردوا عليه [٨] ولأننا سنعود فيما بعد إلى تحليل موقف زكى نجيب محمود، فإننا نكتفى هنا بالكشف عن طائفية الخطاب الدينى . مستشهدين بواحد من تلك الردود التى ناقشت أطروحة زكى نجيب محمود.. يبدأ هذا الرد بتوجيه الاتهام إلى الكاتب بأنه يتحدث عن المرأة المصرية وهو لا يقصد إلا المرأة المسلمة، وذلك توطئة لتوجيه خطاب زكى نجيب محمود كله إلى خطاب معاد للإسلام ومناقض للعقيدة. يقول صاحب الرد: «وكلنا يعلم أن عبارة (المرأة المصرية) تشمل المرأة المسلمة المصرية، والمرأة غير المسلمة المصرية. وكلنا يعلم كذلك بالضرورة (لاحظ الحسم الإرهابى) أن هذا الحديث، وهذا هو الموضوع، وهذه الردة - المشار إليها - لا يراد به إلا الأولى منهما»[٩]. وبعد أن ينتهى الكاتب - بهذه الصيغة الإرهابية الحسمية - من حصر مجال الأطروحة بأن المقصود بها المرأة المسلمة يحاول استنطاق زكى نجيب محمود بأن مجال الحديث عن المرأة المسلمة لا يجب أن يخرج عن حدود ما تقوله النصوص الدينية: «إن اعتمادى فى النقاش والحديث - فيما يخص أمور المرأة المسلمة - سوف يكون على كتاب الله تعالى، وسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم. فهل يوافق الدكتور على أن يكون كتاب الله تعالى، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم. (لا حظ دلالة التكرار وما يحدثه من قوة فرض الفكرة) فيما يختص بذلك، هو الحكم بيننا»[١٠] والاستفهام استفهام بين الاقرار والاستنكار ولكن الكاتب لا يكتفى بالدلالة المزدوجة للاستفهام، فيعود إلى محاولة استنطاق زكى نجيب محمود - بالقسر والإرهاب المعنوى بالطبع - بالمرجعية الشاملة للنصوص الدينية: «إن وافق، فقد هان الخطب، وضاقت مسافة الخلاف، ووضح طريق الوصول إلى الصواب، وبات الأمل فى العدول إليه قريبا . وإن لم يوافق - وهذا مالا أتصوره من مثله - وفسأكيت كما كتب، وأبين كما بين، وأنشر كما نشر: إبراء للذمة، ودفعا للتهمة، ونصرة للحق، ومرضاة لله تعالى... ولن ينفع الناس - بإذنه الله تعالى - إلا قول رب الناس، وكلم رب الناس، وشرع رب الناس »[١١]

٢

لإصرار الخطاب الدينى على حصر قضايا المرأة داخل أسوار الفهم الحرفى للنصوص الدينية الفرعية أو الاستثنائية - على حد تعبير الغزالى - يجعله ينظر إلى خطاب النهضة الداعى إلى تحرر الانسان رجلا وامرأة، والداعى إلى الاحتكام إلى العقل والواقع فى شئون المجتمع والطبيعة - نظرة تشكك وارتياب. والأخطر من ذلك أنه ينظر إليه نظرة اتهام تقرن بينه وبين التآمر على مصلحة الأمة وبتهديد كيان النساء الاجتماعى. إن فكر النهضة بشكل عام، والفكر الداعى إلى تحرير المرأة بشكل خاص يعد فى نظر الخطاب الدينى جزءاً من مخطط صهيونى للقضاء على الإسلام ومقاومة مشروعه الحضارى. إن أصناف المنادين بحقوق المرأة فى المجتمعات الإسلامية ينحصر فى أنماط ثلاثة، تتحدد على الوجه التالى:

١ - امرأة نحت دينها جانباً، فأهملت واجباتها، وكل همها أن تكون كالأمريكية أو الإنجليزية، أو حتى الروسية فى كل شىء إلا الدين. ونسيت أن المجتمع الذى يخلو من القيم ومن العقيدة الصحيحة، ليس للمرأة فيه أن تطالب بأى حق فقد خلا قلبها ونفسها من كل القيم ، فماذا تطلب بعد ذلك فقد ظلمت نفسها ودينها ومجتمعها. .

٢ - رجل ذو غرض غير شريف ، وقصد سيىء ، وكل ما يحلم به أن يكون اسمه علي لسان كل امرأة أيا كانت هذه المرأة.

٣- رجل له رسالة ترتكز على هدم المثل وضياع القيم، وأخصب حقل لعمله الشائن هى المرأة ، فإذا انهدم كيانها، وانقلبت أوضاعها ، انهدم تبعا لذلك المجتمع الإسلامى، وهذا هو الهدف الذى من أجله استؤجر» (١٢). لكن هؤلاء الأنماط الثلاثة من البشر ليسوا فى النهاية سوى دمى تحركها أصابع خفية « وهى أصابع على اختلاف ألوانها من ماسونية وشيوعية وماركسية ، قد نجحت فى إدخال المرأة كسلاح رهيب فى معركتها ضد الإسلام، فرج بها فى جحيم الشقاء، تحت شعارات خادعة براقة، بدعوى التحرر من عصور الظلام، ثم بيعت سلعة رخيصة، وقدمت قربانا زهيدا على مذابح شهوات الصهيونية العالمية، ورفعت الشعارات الخادعة لسحق هذا المخلوق الكريم. فمن لواء تحرير المرأة الذى رفع قاسم أمين صوته به، إلى اتحادات النساء التى ابتدأتها هدي شعراوى وشقيقتها أمينة السعيد. إلى بيوت البغاء التى تولت كبرها أكثر العواصم العربية باسم الفن، إلى دور

الأزياء، ودكاكين التجميل ومساحيق الوجه وعمليات جراحة الأنف والوجه من أى الحسن التى يشرف عليها يهود باريس وروما وهيوليود. إلى انتخاب ملكات جمال العالم، وكذلك إدخالها المجالس النيابية والوظائف الرسمية... وتدخل الاعلام ليساهم فى التدبير، فيسمى الفاحشة فنا والفجور علما، وأقام معاهد الفنون الجميلة، وهى بيوت لتعليم الرذيلة » (١٣).

هكذا تقترن الاتحادات النسائية ببيوت البغاء، ويتساوى الفن بالفاحشة والعلم بالفجور، ويتم الهجوم البذىء على أعلام النهضة النسائية، وذلك عن طريق تصوير حركتهم كلها، وخطابهم كله، باعتبارهما مظاهرة عدائية ضد الإسلام والمسلمين، وجزءا من مخطط هدام صهيونى ماسونى شيوعى ماركسى. ولا تنجو من هذا الهجوم الحاد السيدة أمينة السعيد التى يستشهد المؤلف نفسه بعد ذلك بحديث لها أجرته ونشر فى مجلة حواء فى عددها الصادر فى ١٢ أبريل ١٩٧٧، وفى هذا الحديث تدافع السيدة أمينة السعيد عن موقف الإسلام من المرأة. وعن وضع المرأة والحريات التى نالتها وتمتعت بها بسبب الإسلام فى المجتمعات الشرقية. هذا بالإضافة إلى أنها تهاجم بعنف فى هذا الحوار الإباحية التى تسيطر على علاقة الرجل بالمرأة فى المجتمعات الغربية وتدافع بحماسة عن المفاهيم الإسلامية التى تحدد هذه العلاقة فى إطار الزواج الشرعى.(١٤) لكن كل ذلك لا يعفى السيدة أمينة السعيد من الأتهامات التى تلصق برائدات الحركة النسائية فى مصر، إذ يكفى أن يقترن اسمها باسم هدى شعراوى لكى تنتقل إليها صفات الإدانة الكاشفة عن علاقة العداء التى يكنها هذا الخطاب الدينى، لا للرائدات فحسب. بل للمرأة بصفة عامة. وذلك رغم ادعائه أنه يقف إلى جانبها ويسعى إلى حمايتها وحماية الأسرة والمجتمع.

وفى الرد على زكى نجيب محمود فى مقاله السابق الإشارة إليه – ردة فى عالم المرأة – يتخذ الرد على سبيل المعارضة عبارة لا صحوة فى عالم المرأة «عنوانا له. ويكون هذا العنوان منذ البداية مؤشرا يحول مفهوم «الردة» إلى خطاب النهضة، وذلك لكى يجعل منه «ارتدادا» عن الإسلام. وحين يتخيل الخطاب الدينى أنه حصر خطاب النهضة داخل أسوار «الكفر» بطريقة ضمنية، يفصح عن المضمر هذا بالربط بين خطاب النهضة، وخطاب التآمر الثلاثى، أو الثانوى على حد تعبير الخطاب الدينى، وهو تعبير كاشف عن الطائفية الدينية التى سبقت لنا الإشارة إليها – هذا التآمر الثلاثى/الثالوثى هو الماسونية، والصهيونية، والبهائية. يقول: «أضع بهذا البحث حاجزا أمام كل من تسول له نفسه – مرة أخرى – بممارسة هذه الهواية الشاذة، وهى الهجوم على الدين والمتدينين، طاعة عمياء لسادة أفكارهم فى الغرب، أو جهلا منهم وتطاولا على الله سبحانه وتعالى، ومناوأة لحكمه... وأن أبين للقارىء الكريم: أن هذه الأفكار والسموم والفتن، التى تطل برأسها علينا، بين الحين

والحين، هى أجنة زرعت فى أرحام بلاد غير بلادنا، وولدت فى أكناف غير أكنافنا، لكنها زرعت خصيصا للمسلمين، وولدت خصيصا للمسلمين، وصدرت عنهم لضرب المسلمين. وليس بخافٍ على أحد أن هذه الدعوة هى حلقة من الحلقات التى تكون تعاون الثالوث الذى يعمل جاهداً لضرب الاسلام أينما كان، ولإضعاف المسلمين. كلما كانوا. وهذا الثالوث هو الماسونية، والصهيونية، والبهائية» (١٥)

ويعجب المرء: كيف تكون النهضة الأوروبية بعلمانيتها، وتحريرها للمرأة، مؤامرة ضد الإسلام والمسلمين؟ لكن الخطاب الدينى لا يشغل نفسه كثيرا بالتساؤلات بقدر ما يوزع الاتهامات. إن يكن تحرير المرأة وتأسيس العقل خطيئة، فهى خطيئة اقترفتها أوروبا فى حق نفسها أساسا، فاستمتعت بثمارها، وعانت من آثارها الهامشية الطبيعية فى الوقت نفسه. أما تصوير ذلك كله، أى تصوير حركة واقع اجتماعي فكرى ثقافى، بأنه مؤامرة تستهدف الإسلام والمسسلمين فتلك هي الهلوسة العقلية والبارانويا الذهنية الملازمة لبنية الخطاب الدينى والمحايثة له. لكن مادام ذلك سيؤدى إلى وصمم حركة النهضة النسائية بالكفر والارتداد عن الاسلام بمقارنة خطيئة التعلم من الغير والاستفادة من تجارب الآخرين لتحقيق التقدم، فلا بأس: «لو أن حركة النهضة - عفوا الكبوة - النسائية هذه، كانت فى ثورتها لصالح مصر، ضد المستعمرين، قد رضيت بالله ربا، وبالإسلام دينا، وبالقرآن كتابا، ومحمدا نبيا ورسولا، لو كانت كذلك لما طالبت حقا بباطل، ولا خلعت حجابا ولا ارتمت فى أحضان هذا المستعمر الذي تحاربه. لو كانت كذلك لما تقدمت هدى شعراوى المظاهرات النسائية سنة ١٩١٩ سافرة الوجه، مسجلة بذلك أنها أول مصرية مسلمة... رفعت الحجاب. لو كانت كذلك لتواءمت الحركة مع الإسلام، وتكريمه لها، ورفعه لمنزلتها، ولما كانت حربا عليه، ولما صارت بقاياها - وهى كثيرة - إلى اليوم وبالا وخزيا للمسلمين، كما نشاهد اليوم» (١٦) وينتهى الخطاب إلى أن الحركة النسائية كانت « فى حقيقتها عملية مريبة، ترتبط خارجيا بالدوائر الاستعمارية، وداخليا بالزعماء السياسيين المصطنعين» (١٧)

---

٢ - ١

من السهل أن نكتشف فى هجوم الخطاب الدينى على خطاب النهضة الحضور الأوروبى، وذلك رغم محاولة هذا الخطاب نفى هذا الحضور على المستوى الظاهر. يتصور الخطاب الدينى أن نفى خطاب النهضة وإلغاء فعاليته يتم بمجرد وضعه فى السياق التآمرى لأوروبا فى علاقتها بالشرق عامة وبالعالم الإسلامى بصفة خاصة. لكنه عن طريق

هذه الآلية وفى بنيته يكشف عن حضور مكثف - إلى حد الإرهاب والقمع - لهذا الشيطان الأوروبى الذى يحاول إدانته. هكذا يمكن القول أن الخطاب الدينى فى حقيقة خطاب مأزوم مقموع من داخله، لكنه يحاول التخلص من هذا القمع باللجوء إلى إزاحته وممارسته من كل خطاب عربى يتصوره نقيضا له. ويتم ذلك عبر تلك المماهاة بين ذلك الخطاب العربى وبين الخطاب الأوروبى القامع أساسا للخطاب الدينى. إنه سلوك أشبه بسلوك كافور الإخشيدى كما صوره شاعرنا الراحل أمل دنقل. ذلك أنه أراد التظاهر بالعظمة التى تجعله مسستحقا للمديح الذى استحقه المعتصم حين فتح عمورية فقال فيه أبوتمام بائيته الكبرى :

السيف أصدق إنباء من الكتب - فى حدة الحدين بين - الجد واللعب.

وإذا كانت الروايات قد ذهبت إلى أن فتح المعتصم لعمورية كان استجابة لما بلغه من أن الروم فى هجومهم على أطراف الدولة الإسلامية تعرضوا لامرأة مسلمة صاحت مستغيثة من شرهم «وامعتصماه»، فإن كافور الإخشيدى - فيما يصور أمل دنقل - استجاب لحدث مشابه بطريقة مغايرة. لقد أبلغوه أن الروم أسروا امرأة مصرية مسلمة فصاحت «واكافوراه» مستغيثة به أن يخلصها من الأسر، فأمر على الفور أن يأتوه بجارية رومية من جواريه، وأمر بأن تضرب حتى تصحيح «وارومااه.. وارومااه» حتى تكون «العين بالعين والسن بالسن» الخطاب الدينى فى ممارسة قمعه ضد خطاب النهضة - مستحضرا من ورائه أوروبا النهضة والتحرر - يسلك سلوكا أشبه بسلوك كافورا الإخشيدى، وهو سلوك كاشف عن التبعية الذليلة المستكنّة فى بنيته العميقة. وليس أدل على ذلك من استدعاء الخطاب الأوروبى - على سبيل التضمين والاستشهاد - حين يتصور الخطاب الدينى أنه يؤيد مقولاته ومنطلقاته فيما يتصل بقضايا المرأة. وفى هذا الاستشهاد يتجاهل الخطاب الدينى تجاهلا شبه تام أن جوانب الخطاب المستشهد بها هى جوانب تناقش الآثار الجانبية الهامشية للإنجاز الأوروبى. وبعبارة أخرى تتخذ أوروبا فى بنية الخطاب الدينى - وفي بنية خطاب التراجع عامة - صورتين متناقضتين أوروبا العلم والتقدم والنهضة، وتلك هى الصورة القامعة للخطاب، والتى لا تيجد وسيلة لرفضها، والصورة الثانية هى أوروبا الانحلال والخلاعة والعرى والشذوذ الجنسى والإيدز، والتفكك الاجتماعى - الخ، وهى الصورة المنتزعة من سياق التراجع الأوروبى ذاته، ·والقابلة للهجوم والإدانة الأخلاقية. ويقوم الخطاب الدينى بعكس الصورة الثنائية على مرآة خطاب النهضة العربى بهدف تشويهه كلية وتشويه الصورة الأولى لأوروبا. بطريقة مراوغة. وهذا المسلك شبيه إلى حد كبير بما نجده فى خطاب «سيد قطب» - المنظر الأيديولوجى للخطاب الدينى السلفى منذ

بداية الستينات - من حرص على ضرورة الفصل في الإنجاز الأوروبي بين مجال العلوم الطبيعية والرياضية ونتائجها وتطبيقاتها فى مجال التكنولوجيا، وبين مجال العلوم الإنسانية ومناهجها. فبينما يتحتم على المسلم أن ينقل عن أوروبا العلم والتكنولوجيا، يحرم عليه تحريما باتا قاطعا أن ينقل عنها مناهج العلوم الإنسانية كأن العقل المنجز لهذا ليس هو العقل المنجز لذالك. (١٩)

وقد سبق أن أشرنا إلى دفاع الشيخ محمد الغزالى عن قاسم أمين انطلاقا من أن دعوته تمثل العودة إلى النصوص الأصلية فى قضية المرأة من جهة،وانطلاقا من أنه يرد تخلف وضع المرأة إلى التقاليد الغريبة علي الإسلام من جهة أخرى. ويبدو الشيخ الغزالى فى دعوته لتحرير المرأة، أو لنقل بالأحرى فى وقوفه ضد حبسها فى زنزانة التقاليد، ينتج خطابه وعينه علي صورة الإسلام فى الغرب. ولا نريد أن نستنتج من ذلك أن الغرب يمثل - علي مستوى اللاوعى على الأقل - إطارا مرجعيا لخطاب الشيخ في قضية المرأة عموما والحجاب خصوصا. بل الأحرى القول إن شخص «الداعية» فى الخطاب يحرص علي «تحسين» صورة الإسلام، بقدر ما يحارب التشويه الذى يتسبب فيه بعض المنتسبين إلى مجال «الدعوة» من الشباب. يقول مدافعا عن «الحجاب» ضد الذين يحبذون «النقاب» فى زى المرأة: إن الاقتصار علي الحجاب الذي يشبه زي الراهبات من شأنه أن يجعل الزي الاسلامى للفتاة المسلمة مقبولا في المدارس الإسلامية في بلدان أوروبا، في حين يؤدى الحرص على «النقاب»» إلى تشويه صورة الإسلام فى الغرب، «واسأل القائلين بالنقاب: إنكم تعلمون أن مذهبكم رأى لم تجنح إليه كثرة المفسرين والمحدثين والفقهاء، فماذا عليكم لمصلحة الإسلام أن تتركوه ترجيحا لمصلحة أهم وتجنبا لضرر أفدح» (٢٠)

إن مفهوم الغزالى للدعوة الإسلامية - كما هو واضح فى ترجيحه للحجاب علي النقاب - يرتكز علي تصوره للداعية بوصفه عارضا لسلعة يرجو رواجها، ولكى يحقق الداعية (التاجر) الرواج لسلعته عليه أن يعرضها فى أحسن معرض. وإذا كان المشترى المعروض عليه السلعة هو غير المسلم متمثلا فى الأوروبي أساسا فإن ذوق المشترى هو الذى يحدد طريقة عرض السلعة. وبعبارة أخرى يتحدد المعنى المطروح عن الإسلام فى خطاب الداعية وفقا لعقل المخاطب الأوروبى أساسا، ولا يقتصر هذ العرض الحسن علي قضايا المرأة وحدها، بل يمتد فى خطاب الغزالى إلى حقوق الإنسان والعلاقات الدولية والعدالة الاجتماعية والصحة والثقافة - إلخ (٢١) ولعل هذا هو الذى يعطى لخطاب الشيخ مسحة معتدلة متسامحة لانجدها فى خطاب كثير من الدعاة. يقول كاشفا عن منهجه فى الدعوة

وعن منطلقه في الفهم والتأويل: «إن أى كلام يفيد منه الاستبداد السياسى، أو التظالم الاجتماعى أو العطن الثقافى، أو التخلف الحضارى، لا يمكن أن يكون دينا. إنه مرض نفسى أو فكرى، والإسلام صحة نفسية وعقلية... إن شرا مستطيرا يصيب الإسلام من تقوقع بعض أتباعه فى آراء فقهية معينة شجرت فى ميدان الفروع، ويراد نقلها من مكانها العتيد لتعترض عقائده وقيمه الكبرى. والرجل الذى يخسر السوق كلها، لأنه يفضّل دكانا على دكان أوسمارا على سمار لا يسمى تاجرا» (٢٢)

هذا الحضور المكثف – إلى درجة القمع – للآخر الأوروبى فى بنية الخطاب الدينى يجعل عملية فهم النصوص الدينية عملية ذات طابع نفعى إيديولوجى موجه من خارج الخطاب. ولذلك يلجأ الخطاب إخفاءً لهذا الحضور للتقسيم السابق الإشارة إليه فى خطاب «سيد قطب»، تقسيم الإنجاز الأوروبى إلي علوم طبيعية ورياضية وتكنولوجيا يجب الإفادة منها ومن ثمراتها، وإلى علوم اجتماعية وإنسانية يجب أن نعاديها ونرفضها مستبدلين بها النصوص الدينية الإسلامية. يقول محمد الغزالى: لا أريد أن نقول للمسلمين: إن قرآنكم هو المصدر الأول للاعتقاد الحق، وإن علوم الكون والحياة هى الشارح الجدير بالتأمل والمتابعة، وإن العظمة الإلهية تزداد تألقا فى عصر العلم وإن التقدم صديق للإيمان، وخصم للإلحاد. وأريد أن أحذر المسلمين من منتسبين إلي العلم لا قدم لهم فيه، فليس فرويد أو دوركايم من العلماء إنهم مفكرون مرضى ضلوا السبيل. وليس ماركس وأتباعه علماء، إنهم كهان جدد، استبدت بهم علل نفسية، وما كانوا يستطيعون السير لولا الفراغ الذى أتيح لهم من قصور المتدينين وتفريطهم فى جنب الله» (٢٣)

وإذا كان قبول العلم الطبيعى والرياضى من أوروبا ينبنى فى خطاب «سيد قطب» على ما يشبه مقولة «هذه بضاعتنا ردت إلينا» – على أساس أن أصول المنهج التجريبى انتقلت من العلم الإسلامى إلى أوروبا في عصر النهضة – فإن الخطاب الديني يجعل من النهضة النسائية وثورة المرأة فى أوروبا صدى لتأثير الثقافة العربية الإسلامية، بما تتضمنه من حقوق للمرأة ومساواة لها بالرجل. «مع الدفعة الصناعية فى أوروبا كان انفتاح على الثقافة العربية والاسلامية فى صورة ما، سواء أكانت سليمة أم مشوهة. وفى هذه الثقافة لمحت المرأة الغربية صورة المسلمة، ولها مهر يدفعه الزوج، فى الوقت الذي تدفع المرأة الغربية لزوجها «الدوطة». رأت المسلمة تملك وترث، وتتصرف فى مالها، وتبرز في معارك السياسة والحرب، كيوم حيفين، وفى غزوات الإسلام، وفى معترك المعرفة تبدو محدثة وناقدة وشاعرة. وهذا لا يتأتى لها إلا فى إطار كبير من الحرية. ولها في الإسلام حق الملكية، وحق المطالعة والتثقيف، وحق الحركة، وحق التفكير والرأى، وحق المحافظة عليها وعلى

حقوقها. أضواء على الإسلام تلمع بين سحب التشكيك فى «محمد» صلى الله عليه وسلم، وفى رسالته، كان لها انطباع فى نفوس نساء الغرب دفعهن إلي تلمس الحياة الكريمة فبدأت ثورة المرأة الأوروبية على الرجل» [٢٤] ولكن الخطاب لا يتقبل حركة النهضة النسائية العربية على نفس الأساس السابق - أساس «هذه بضاعتنا ردت إلينا» بل يدين الحركة كما سبقت الإشارة، دون أن يدرى أنه بذلك يدين أصلها الإسلامى الذى ابنثقت عنه.

٢ - ٢

الصورة الأخرى لأوروبا - صورة الانحلال والعرى والشذوذ والتفكك الاجتماعى - صورة يستحضرها الخطاب الدينى بعد أن صاغها - أو بالأحرى أعاد صياغتها وتشكيلها - من نقد الخطاب الأوروبى للواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى. والخطاب الدينى فى استدعاء تلك الصورة يلجأ إلى «التعميم» فيحدث عن تلك الظواهر بوصفها سمات واضحة مميزة للمجتمعات غير الإسلامية. إن اللواط والسحاق والممارسات الجماعية للجنس، والزواج التجريبى، ونوادى الشذوذ، ونوادى العراة، والمجلات الماجنة، والأفلام الجنسية الفاضحة، والصور الخليعة.. إلخ كل هذه وغيرها أصبحت السمة المميزة للمجتمعات البشرية فى شتى أنحاء الأرض» [٢٥] حتى ظاهرة الطلاق يتم فصلها تاما عن أسسها الاقتصادية والاجتماعية والتربوية، وذلك ليتم إلصاقها قسرا بتأثر المسلمين بالحضارة الغربية. إن تفشى الطلاق يعود فى نظر الشيخ محمد الغزالى إلى ظاهرة الاختلاط بين الرجل والمرأة، وهى ظاهرة انتقلت إلى مجتمعاتنا فيما يرى الشيخ من عدوى التأثر بالحضارة الغربية [٢٦].

فى مثل هذا التصور تمثيل أوروبا - فى جانبها العلمى الإنجازى - مرجعية مهمة من مرجعيات الخطاب الدينى، لكنها تمثل - فى جانبها الاجتماعى والإنسانى - شيطانا تتحتم منازلته. وحين ينازل الخطاب الدينى أوروبا يقوم بإلصاق كل صفاتها الذميمة بالخطاب النهضوى العربى - استلهاما للإنجاز الأوروبى العلمى والعقلى، أى للجانب الذى يتخذ منه خطاب النهضة. وهذا التشويه يعد فى زاوية منه محاولة للانتقاص - إن لم نقل الانتقام - من قهرالخطاب الأوروبى النهضوى للخطاب الدينى، وهو القهر الضمنى الذى سبق أن أشرنا إليه والمتمثل فى حضوره الدائم فى بنية ذلك الخطاب. لكن الانتقام لا ينصب مباشرة على الخطاب القامع بل ينعكس عليه من مرآته فى العقل العربى أى من خطاب النهضة العربى ، ...، موضوع الهجوم والانتقام المباشر.

هذه الازدواجية - التى تصل إلى التناقض - جزء من الازدواجية العامة فى الخطاب الدينى بما هو خطاب مأزوم. وهو خطاب مأزوم لأنه يسعى على مستوى الظاهر للمساهمة فى إخراج الواقع من الأزمة - شأنه شأن مجمل الخطاب العربى - لكنه على مستوى الباطن يكرّس الأزمة ويعمق التبعية. وكما أشرنا من قبل لا نجد فى هذا الموقف من قضية المرأة إلا صدى لازدواجية الخطاب بشكل عام، تلك الازدواجية التى لمحناها فى التفرقة بين العلمى والتكنولوجى من ناحية، وبين الإنساني والاجتماعى من ناحية أخرى.. وهى التفرقة التى تتصور أنها تسعى للاستقلال إنسانيا واجتماعيا، وتتناسى أنها بتكريس التبعية علي مستوى العلم/التكنولوجيا - وذلك بالدعوة إلى الأخذ والنقل دون المساهمة فى الانتاج - تكرس التبعية إنسانيا واجتماعيا، بل اقتصاديا وسياسيا.

٣

الخطاب الدينى الذي يجعل من النصوص الدينية مرجعية أساسية فى مناقشة كل قضاياه، ينافس خطاب النهضة فى ادعاء «المساواه» بين الرجل والمرأة. وهو فى هذا الادعاء - يستند كما سبقت الاشارة - إلي نصوص المساواة فى الثواب الأخروى على الطاعة الدينية وخاصة فى مجال تأدية الشعائر. وحين تجابهه نصوص أخرى لا تدعم هذه المساواة، كالمواريث والشهادات أمام المحاكم والطلاق وتعدد الزوجات.. إلخ، يبدو موقف الخطاب تبريريا إلى حد كبير. وقد مرّ بنا أن الشيخ الغزالى ينظر إلى تلك النصوص بوصفها استثناء يؤكد القاعدة، قاعدة المساواة، لكن الشيخ الغزالى نفسه يعود فى سياق آخر ليؤكد أن المساواة المطلقة مستحيلة بين الرجل والمرأة. والسياق الذى يؤكد فيه الشيخ الغزالى استحالة المساواة سياق ضرورة تقسيم العمل بين الرجل والمرأة. وتعتمد ضرورة التقسيم تلك على تأكيد الفروق البيولوجية وما ينتج عنها من فروق فى القوة الجسدية تجعل الرجل - عضويا - أشد احتمالاً للأعمال الشاقة من المرأة. ونلاحظ هنا - وهذا مهم - أن الشيخ الغزالى يستند إلى شهادات لكتاب أوربيين من جنسيات مختلفة، وذلك لكن يؤكد استحالة المساواة فى مجال الوظائف والعمل.

إن المرأة مثلا لا يمكن أن تعمل محصلا فى الأتوبيس، أو شرطى مرور، أو مضيفة. وذلك لأن الدراسات الاحصائية - الغربية بالطبع - أثبتت أن ممارسة المرأة للأعمال المجهدة والشاقة، بل ممارسة بعض أنواع الرياضة العنيفة قد تؤدى إلى فقدان المرأة ولو مؤقتا القدرة على الإخصاب، ويرى الشيخ «بعد هذه التجارب والاستقراءات أن الأفضل

للمرأة الوقوف عند حدودها الفطرية، واليأس من نشدان المساواة المطلقة مع الرجال فى الكدح الضنى وما يعقبه من آلام. ويتناسى الشيخ ذلك كله حين يكون فى سجال مع الخطاب الدينى المتطرف - فى الموقف من المرأة خاصة - وينادى فى سياق ذلك السجال بضرورة أن تتدرب المرأة عضليا لكى تتمكن من الدفاع عن نفسها، ومن المشاركة فى أعمال الحرب بما يتطلبه ذلك من إعداد الأدوية ونقل الموتى إلى الجبهات الخلفية وعلاج الجرحى، وتهيئة الأطعمة والأشربة.. إلخ.(٢٨)

٣ - ١

تبدأ الدعوة إلى «عدم المساواة» إذن من حقائق بيولوجية عن الفروق النوعية بين الرجل والمرأة، أى أنها تبدأ من اختزال المرأة/الإنسان فى «الانثى». ويتناسى الخطاب الدينى أن الدعوة إلى تهيئة ظروف عمل إنسانى للعامل شكلا عام - رجلا كان أم امرأة - يجب أن يكون هو الشاغل الأساسى. إن العمل الشاق - ما لم يكن ضروريا - نوع من الاستعباد، خاصة إذا كان الخطاب الدينى يدور فى عصر التقدم التكنولوجى الذى حرر الإنسان إلى حد كبير من قهر الضرورات ويسر عليه سبل العمل والإنتاج. إن قضية ظروف العمل وضرورة تحسينها بضمان الحد الأقصى من الأمن للعامل صارت إحدى قضايا حقوق الإنسان. من هنا لا يصح التسليم بالواقع المتردى لظروف العمل فى المجتمعات العربية الإسلامية، والانطلاق منها بوصفها ظروفا أزلية ثابتة غير قابلة للتغيير والتبديل للمطالبة بحماية المرأة من مكابدتها. إن الاستناد إلى الفروق النوعية بين الرجل والمرأة فى هذا السياق يعد بمثابة تبرير لهذا الوضع، وتسليم بمشروعيته بوصفه وضعا طبيعيا.

الأخطر من ذلك هو الاستناد إلى الشرعية لتكريس هذا الوضع وتأبيده. يقول الشيخ الغزالى: «ولا ريب أن كيان المرأة النفسى والجسدى قد خلقه الله على هيئة تخالف تكوين الرجل، فقد بنى جسم المرأة على نحو يتلاءم ووظيفة الأمومة تلاؤما كاملا، كما أن نفسيتها قد هيئت لتكون ربة الأسرة وسيدة البيت. وبالجملة فرن أعضاء المرأة الظاهرة والخفية وعضلاتها وعظامها، وكثيرا من وظائفها العضوية، مختلفة إلى حد كبير عن مثيلاتها فى الرجل. وليس هذا البناء الهيكلى والعضوى المختلف عبثا،إذليس فى جسم الإنسان ولا فى الكون كله شىء إلا وله حكمة، وهيكل الرجل قد بنى ليخرج إلى ميدان العمل كادحا مكافحا، أما المرأة فلها وظيفة عظمى هى الحمل والولادة، وتربية الأطفال، وتهيئة عن الزوجية ليسكن إليها الرجل بعد الكدح والشقاء»(٢٩)

هكذا تتراجع مكانة المرأة بوصفها كائنا مساويا للرجل وشريكا له لكى تكون فى خدمته. ويعجب الشيخ الغزالى كيف أن الشريعة الإسلامية تراعى الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة فى أحكامها الدينية ويسعى الناس إلى إهدار هذه الفروق. وهوعجب لا يخلو من دلالة تكشف عن جنوح الشيخ إلى الاستثناء والشذوذ فى الأحكام الشرعية متجاهلا المساواة الأصلية الأساسية. يقول عن آلام المصاحبة لفترة الحيض فى حياة المرأة. «وقد راعت الشريعة هذه الظروف التى تمر بها المرأة فأعفتها من بعض العبادات: كالصلاة أثناء الحيض، والنهى عن الصوم، وقضائه فى أيام أخر. فإذا كان رب العالمين قد أسقط عن النساء واجبات عينية فى تلك الحالات. فهل تفرض على نفسها أو يفرض عليها المجتمع مالا تطيق؟!» (٣٠)

هذا الاستناد إلى الشريعة فى تأكيدالفروق النوعية وفى تحقيق مشروعية عدم المساواة، يمهد الطريق إلى الحديث عن «الأنثى» وعن «الجنس اللطيف» الذى تتحدد مهمته فى تخفيف العناء عن الجنس الخشن وتهيئة المناخ البيتى والأسرى الذى والإنتاج هكذا لا يكون تقسيم العمل تقسيما لمجالات العمل يمكنه من ممارسة الحياة والعمل الممكنة خارج البيت فقط، بل هو تقسيم يعتمد على ثنائية الداخل والخارج، حيث ينحصر وجود المرأة داخل حدود جدران البيت لرعاية الأسرة والأمومة، بينما يكون الخارج مجال فعالية الرجل وميدان ممارسة نشاطه. من هذه الزاوية علينا ألا ننخدع كثيرا بالمقولة الشائعة فى الخطاب الدينى وخطاب التراجع بصفة عامة، أعنى مقولة أن «المرأة نصف المجتمع»، ذلك أن الدلالة المطروحة لهذه المقولة والتى يكشف عنها تحليل الخطاب هى أن «المرأة نصف الرجل»، بما أن وظيفتها الأساسية هى خلق الجو الملائم له نفسيا فى الداخل ليستطيع ممارسة نشاطه فى الخارج.

وعلينا أن نلاحظ التأكيد فى نبرة الخطاب المذكور على نعومة الكائن الأنثوى ورقة حاشيته، وتمتعه فطريا بالقدرة على إشاعة الدفء وإفاضة الحنان حوله: «كلنا يعلم أن المرأة نصف المجتمع، وهى شريكة الرجل، ورفيقة دربه، وصانعة حياته، وهى له نبع الحنان، وله عندها السكن والراحة والاطمئنان، تأخذ بيده إلى السعادة، وتساعده على النجاح، وتعينه على تحقيق انسانيته وأداء رسالته. كما أنها تكون له الأم الرءوم، والأخت الحنون، والبنت الوديعة، والزوجة المطيعة. ولما كان لها هذا الدور المهم فقد أعطاها البارى، سبحانه وتعالى، الصبر وحب العطاء والإيثار والدفء والحنان، لتكون مصدرا هاما لكل هذه الأشياء، لجميع بنى الإنسان. وخصها كذلك بالجمال ورقة الحاشية ودفء الجسم ونعومته ليعشق الإنسان (لاحظ كيف يكون الذكر هو الإنسان) الجمال، فيراه فى كل ما

خلق الله تعالى، ويحترمه، وينفر من القبح – كل القبح – ويتجنبه. وليكتسب رقة الحاشية، فينسجم تعامله مع الآخرين، ولا يعرف الخشونة، التى تلجئه إلى إشعال نيران الحروب والعدوان بينه وبين بنى جنسه.

ويستمد الدفء منها فيستعين على مقاومة برودة كل ألوان الخوف من غير الخالق الأعظم. ويتعود النعومة ويألفها، فلا يركن إلى قوة الطبع وغلظته، ويحتكم دائما إلى ليونة عقله ومرونته لا إلى عمى غريزته واندفاعها، محققا بكل ذلك – أو عن طريق كل ذلك – إنسانيته. و و- كذلك – لما كان لها هذا الدور المهم فقد أعفاها التشريع الإسلامى من كل ما يحول بينها وبين حسن قيامها بهذه الغاية النبيلة إذ أراحها من مشقات الكسب وتبعات الإنفاق ووفر لها كل عوامل الأمان فى ظل الحرية والكرامة. وحّرم عليها – وعلينا – أن تنشغل فى واقعها الإنسانى بأى عمل – لغير ما ضرورة – من شأنه أن يحول بينها وبين حسن قيامها بدورها المهم » (٣١)

فى هذا التصور يتم إلغاء المرأة/الأنثى لحساب الرجل/الذكر إلغاء شبه تام، إنها بمثابة ديكور، لوحة جميلة، أو قطعة موسيقية، تحفه فنية. كل مهمتها فى الحياة تنصب فى الحد من خشونة الرجل، وفى إضفاء لمسات من النعومة على مسلكه والدفء فى عواطفه. وليس ثمة تبعات يتحملها الرجل في علاقته بالمرأة سوى أن يمنحها الغذاء والكساء والمسكن، إنها علاقة أشبه بعلاقة التابع بالمتبوع والعبد بسيده. إن اللغة المستخدمة فى النص السابق تتظاهر بالشاعرية، لكنها الشاعرية، الفجّة التى توهم القارىء بتبجيل المرأة وهى تحولها فى الحقيقة إلى شىء، قد يكون ثمينا، لكنه يظل مجرد شىء، كم مهمل تتحدد أهميته بنفعيته بالنسبة للمالك/الرجل. من هذا المنظور لا بد من فرض «حجاب» الملكية على هذا الشىء. وكما ينحبس فى الداخل على مستوى الحركة ينحبس إلي الداخل أيضا على مستوى الزّى. وقبل أن نناقش مسألة الحجاب سنترك الخطاب الدينى مؤقتا لنكشف عن بعض مظاهر الخلل فى مفاهيم خطاب النهضة بشأن الفرق بين الرجل والمرأة.

---

٣ – ١ – ١

مشكلة خطاب النهضة – فى بعض تجلياته على الأقل – أنه خطاب سجالى ينتج مفاهيمه وعينه على مفاهيم نقيضه السلفى، وخاصة حين يكون الخطاب السلفى هو الخطاب السائد والمهيمن. هذا بالإضافة إلى أن خطاب النهضة بشكل عام خطاب غلب

عليه طابع الانتقاء والتلفيق بصفة عامة، وهو طابع يوقعه فى حبائل أطروحات الخطاب النقيض. وفيما يتصل بقضية المرأة لا نجد خلافا جذريا فى التسليم بالفروق النوعية بين الرجل والمرأة، وبالتسليم بما يترتب على تلك الفروق من نتائج، بين الخطابين. يقول العقاد مثلا - وهو هنا يتحول إلي شاهد فى نسق الخطاب الدينى - : «إن المرأة لها تكوين عاطفى خاص، لا يشبه تكوين الرجل لأن ملازمة الطفل الوليد تستدعى شيئا كثيرا من التناسب بين مزاجها ومزاجه وبين فهمها وفهمه، وبين مدارج جسمها وعطفها ومدارج جسمه وعِطفه. وذلك أصول اللب الأنثوى الذى يجعل المرأة سريعة الانقياد للحس والاستجابة للعاطفة، فيصعب عليها ما يسهل على الرجل من تحكم العقل، وتغلب الرأى وصلابة العزيمة وهذا التكوين يساعد المرأة على أداء وظيفتها» (٣٢)

ومشكلة مثل هذا الخطاب أنه ينطلق من خصائص مكتسبة سببها الانحباس داخل جدران البيت وملازمة الطفل، لكنه يحول تلك الخصائص المكتسبة إلى جبلّة ثابتة راسخة هى «لب» التكوين الأنثوى. والأخطر من ذلك أن تتحول هذه الخصائص النفسية المكتسبة إلى صفات عقلية راسخة غير قابلة للتعديل، فتنحبس المرأة فى سجن «العاطفية» وينطلق الرجل فى آفاق العقل والرأى. لكن علينا على كل حال أن نضع خطاب العقاد فى سياق «ارتداد» خطاب النهضة ذاته، وانتقاله من مرحلة الفتوة والنضارة إلى مرحلة الخفوت والاحتضار. هذا بالإضافة إلى ظاهرة ازدواج المثقف العربى بشكل عام فيما يتعلق بفهمه لقضية المرأة، إذ ارتهنت الدعوة إلى تحريرها لطابع نفعى مرتبط بحاجة المثقف إلى امرأة متعلمة تشاركه الحياة.

وقد كان متوقعا من زكى نجيب محمود بعقلانيته الوضعية - وخاصة وهو يعى الردة فى عالم المرأة - أن يكون أكثر راديكالية فى فهمه للفروق النوعية بين الرجل والمرأة. لكن خطاب زكى نجيب محمود قدم فى الحقيقة لنقيضه السلفى فرصة ذهبية للنيل منه، بل ولاغتياله من جانبين: الجانب الأول، جانب النصوص الدينية، وهو الجانب الذى تجنب زكى نجيب محمود الخوض فيه دون أن يحرص على استبعاده من مجال النقاش. فى هذا الجانب اكتفى زكى نجيب محمود كما سبقت الإشارة بتقرير أنه على وعى بتلك النصوص التى يستند إليها خصومه فى الرأى، وحَرِص على تأكيد قدرته على فهم تلك النصوص، وقد أعلن أن الذين يستشهدون فى ردودهم عليه بالآيات القرآنية مخطئون، لأنهم بذلك يتصورون عدم فهمه للقرآن الكريم «القرآن الكريم كتابهم وكتابى... وإننى مهما تواضعت فى قدر نفسى، فلا أظننى أصل بذلك التواضع درجة تحرمنى من فهم الآيات الكريمة التى سيقت فى الرسائل شواهد على ما أراده أصحابها» (٣٣)

وإذاكان زكى نجيب محمود بذلك الإقرار والإعلان قد كرّس مرجعية النصوص الدينية، فإنه قد منح بذلك خصمه سلاحا فتّاكا للنيل منه - هذا هو الجانب الأول، والجانب الثانى الذى مكّن للخصم من اغتيال خطاب زكى نجيب محمود إقراره لا بالفروق النوعية بين الرجل والمرأة فقط، بل وتسليمه بالنتائج المترتبة على هذه الفروق اجتماعيا وثقافيا ونفسيا. يقول زكى نجيب محمود: «الفروق الظاهرة بين الجنسين ثلاثة: أولها: فروق فى شخصيات الأفراد، من حيث هم أفراد، ثانيهما: فروق فى أساليب التعامل مع المجتمع. ثالثهما: فروق فى موقف كل من الجنسين فى العمل على استمرارية الحياة». ثم يقول - ويوافقه الخطاب السلفى على ذلك تماما - : «وإذا نحن بدأنا المقارنة بين الجنسين من النقطة الثالثة الخاصة باستمرارية الحياة الإنسانية، وقعنا على اختلاف بينهما. وقد يكون هو المصدر الرئيسى، أو أحد المصادر الرئيسية التى منها يفرع سائر ما قد نراه بين الرجل والمرأة من أوجه التباين. وذلك أن للمرأة دورا فى جانب تلك الاستمرارية، لايقاس إليه دور الرجل... فمن هذه النقطة الأولية تنبق أهم خصائص المرأة: فردا، وعضوا فى المجتمع، لأنها نقطة تحتم عليها أن تميل إلى الحياة الآمنة لتوفر للأبناء مناخا صالحا يتربون فى أمنه، حتى يبلغوا النضج. ولا كذلك الرجل، لأنه بحكم ضرورة أن يهيىء مقومات الحياة لهؤلاء الأبناء، قد يضطر إلى المغامرة، بل إلى القتال، مما ينتهى بالرجل والمرأة إلى مزاجين مختلفين فى الأساس. المرأة تبسط جناحها فى هدوء على ما هو موجود ليظل موجودا، والرجل يصفّق بجناحيه ليطير. إن استقرار الحياة هو أساسا من صنع المرأة، والثورة علي الحياة لتغييرها هى أساسا من صنع الرجل. ومن هنا تولدت فروق نوعية كثيرة فى حياة كل منهما، من حيث هما فردان، ومن حيث هما عضوان فى حياة اجتماعية. والمرأة فى الحب أصدق وأعقل وأزكى، والرجل في الكفاح أقوى وأشجع» (٣٤)

وما أسهل على الخطاب السلفى، وقد تحولت الفروق البيولوجية النوعية إلى فروق نفسية وعقلية وفكرية، أن يضغط على تناقضات خطاب زكى محمود. «كيف لا يتفوق أحدهما على الآخر؟ وقد قدرت ذلك بنفسك؟ وأيضا: أليس العمل أحد توابع هذه الفروق؟ ... ألست تؤسس العمل على الحياة العقلية المشتركة بينهما لا علي الحياة البدنية، وفى نفس الوقت تلومها على بعدها عن العمل المهنى بصفة خاصة. أليس فى ذلك التناقض والمغالطات خاصة إذا كتبها قلم فيلسوف وأستاذ، لا قلم تلميذ فى السنوات الأولى بالجامعة؟!» (٣٥) ثم يرد الخطاب السلفى تلك الفروق كلها إلى أصل الفطرة والخلق الإلهى، نافياعنها أى احتمال لكونها صفات مكتسبة: «أليست هذه الفروق بينهما هى من صنع خالقهما؟!» (٣٦)

وإذ تقررت النتائج المنطقية الصورية لتأكيد الفروق النوعية البيولوجية بين الرجل

والمرأة، وإذ تم توصيف هذه الفروق بوصفها فروقا جوهرية راسخة غير مكتسبة، وإذا صارت فروقا فى أصل الخلقة، يصبح الاعتراض على عودة المرأة للبيت، والاعتراض على ارتدادها عن المشاركة فى الحياة بالعمل علي الأقل من قبيل «اعتراض الصنعة على صانعها، واعتراض المخلوق على خالقه. هذا فوق كونه مؤديا إلى عرقلة استمرارية الحياة وفساد الكون، وظلم أحد الفرعين – المرء والمرأة – وظلم أحدهما ظلم لهما، فإنه اعتراض على الله سبحانه وتعالى مؤد إلى الكفر به، والعياذ بالله تعالى. فهل نقبل توزيعه للمسئوليات بينهما. أو نعترض، ونوزع، فنكفر، أو نظلم، والعياذ بالله تعالى»(٣٧)

وإذا كان خطاب زكى نجيب محمود يقع فى التناقض المفضى إلي الكفر من منظور الخطاب السلفى، فكيف يسمح لنفسه بالالتجاء إلى البراهين الدينية ذاتها؟ أليس فى هذا المسلك من جانب زكى نجيب محمود ما يجعل منه فريسة سهلة توقع نفسها فى براثن الخطاب السلفى: «أحب توضيح بعض النقاط: الأولى: غالط الدكتور نفسه مرة ثانية – وهو القائل: «فالقرآن كتابهم وكتابى» – حينما قال تبريرا لمناداته بعمل المرأة: هبط آدم وحواء إلى هذه الأرض ليسعيا. هذه مغالطة يا أستاذ الأساتذة لأن الآية القرآنية الكريمة التى اقتبست منها هذه العبارة واضحة جدا في ذلك، وهى تصحح هذا الزعم منذ خمسة عشر قرنا من الزمان، وسوف تصححه، كلما أخطأ فيه إنسان – أيضا – إلى آخر الزمان. والآية تقول: (فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى) ويقول الامام الطبرى... ولم يقل فتشقيا. والمعنى جد واضح، والمغالطة كذلك جد واضحة» (٣٨).

٣ – ٢

لعل حرص الخطاب الدينى – رغم كل ادعاءاته – على حبس المرأة داخل أسوار البيت ينطلق من همّ أعمق هو سترها داخل سجن «الحجاب» بوصفها عورة. والدليل على ذلك الخطاب يضطر أحيانا تحت إلحاح ضغط الواقع، واقع خروج المرأة ومشاركتها للرجل فى مجالات عمل كثيرة وإنجازتها التى لا يمكن إنكارها فى هذه المجالات، يضطر أحيانا للتراجع، فيضع عمل المرأة داخل دائرة «الضرورات التى تبيح المحظورات» (٣٩) لكن حرية العمل – وكذلك التعليم – مشروط كلاهما بشروط «الحجاب» ومنع الاختلاط والتزاحم مع الرجال.

وإذا كانت حرية التعليم لا يمكن إنكارها، ولا يمكن إدخالها – مثل العمل – فى دائرة

«الضرورات»، وذلك لتوافر النصوص الدينية التى تحض على التعلّيم وتجعله فريضة علي كل مسلم ومسلمة، فإن الضوابط الحاكمة لتلك الحرية تدور كلها فى إطار الاحتجاب عن الرجل وعدم الاختلاط معه: «أول هذه الضوابط (منع الاختلاط) بأى صورة وفى أى مرحلة، وتحت أى ظرف، فمضار الاختلاط لا يمارى فيها إلا مكابر ذو غرض غير شريف وقصد سيىء. وثانى هذه الشروط (زى المرأة) الذى يحفظ كرامتها ويصون عفتها، بحيث يستر البدن كله ما عدا الوجه والكفين، على ألا يصف مفاتن الجسد يشف عنها تحقيقا لأمر الله تعالى ... ما ورد فى القرآن الكريم بما لا يدع مجالا ولاجتهاد أحد» (٤٠)

ولا شك أن الاعتراف بحق المرأة فى التعليم، هو الحق الذى توافرت النصوص الدينية على الإقرار به، لا يريح الخطاب الدينى تماما وذلك لارتباط التعليم بالعمل. وما دام حق العمل يدخل فى إطار « الضرورات» - من منظور الخطاب الدينى - فقد كان من الضرورى وضع الضوابط الكابحة لعملية التعلّم ذاتها حتى تدخل فى إطار تعلّم الضروريات اللازمة للقيام بالدور، دور المرأة كما حدده الخطاب الدينى فى الأمومة والتربية والحفاظ على الأسرة ورعاية الزوج. من هنا يقول حسن البنا إنه من الضرورى «تعديل مناهج التعليم نفسها بما يتلاءم مع طبيعة المرأة، وخاصة فى المراحل الأولى، على أنه يجب أن نفرق بين ثقافة المرأة وثقافة الرجل تفرقة غير متهمة، ولو عند التبحر والتخص فى بعض العلوم، فذلك أجدى وأنفع» (٤١)

ويواصل أتباعه الحديث عن ضوابط التعليم بالنسبة للمرأة فيفرقون بين ما هو فرض عين وما هو فرض كفاية فى تعليم المرأة. والمقصود بمصطلح «فرض العين، فى الفقه الفرض الذى يتوجب القيام به على كل الأفراد دون إعفاء أحد منهم، إذا المسئولية فى فروض العين مسئولية فردية بحتة. أما «فرض الكفاية» فهو الواجب الذى يلزم أن يقوم به بعض به أفراد المجتمع، أى أنه ليس فرضا عينيا على كل الأفراد، بل هو أقرب للواجب الاجتماعى. لكن هذا الفرض إذا لم يقم به بعض الناس تصبح المسئولية الأخروية فيه مسئولية جميع الأفراد. ومعنى تلك التفرقة فى الحديث عن تعليم المرأة أن هناك نوعين من التعليم: تعليما يجب أن تتلقاه كل امرأة، وهو التعليم الخاص بكيفية ممارستها للعبادات والواجبات الدينية الشرعية الشخصية، وهذا هو فرض العين. وسنلاحظ على الفور أن هذا النوع الثانى من التعليم - فرض الكفاية - يتعلق بواجبات الزوجة والأم، أى أنه تعليم يرتبط بالدور المحدد لها داخل البيت. أو يتعلق بالحرص على منع الاختلاط بين الرجال والنساء، كأن تتعلم المرأة الطب، وخاصة طب الطفولة وطب أمراض النساء. «وقد قال الفقهاء: إن ما تتعلمه المرأة نوعان:

١ – فرض عين: وهو الذى تصح به عبادتها وعقيدتها وسلوكها وتحسن به تدبير منزلها وتربية أولادها.

٢ – فرض كفاية: وهو ما تحتاج إليه الأمة. ونحن الآن فى حاجة إلى طبيبات للأمراض النسائية والطفولة يكفين حاجة المجتمع. وهكذا تدعو الحاجة إلى مدرسات البنات فى مدارسهن وممرضات للنساء. أما إذا لم تكن ضرورات تفرض على الأمة إعداد النساء لثقافة معينة، فإن المسلمة تعرف أن ثقافتها يجب أن تتجه إلى ما يخدم وظيفتها الطبيعية، وهى رعاية البيت من طهو وحياكة وحضانة وعلم التغذية، ومبادىء الصحة العامة والوقائية، ودراسة علم نفس الطفل» (٤٢)

هكذا تنتهى دلالة النصوص الدينية التى تجعل العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة – فى تأويلات الخطاب الدينى – إلى الدخول فى باب «العلم الضرورى» اللازم فقط لمساعدة المرأة فى القيام بوظيفتها الطبيعية كما حددها الخطاب الدينى نفسه. وبانتقال العلم من باب الإباحة الحر – الذى يصل إلى حد الفريضة – إلى باب «الضرورات» يصبح العلم نفسه مسجونا داخل السور الذى تنحبس المرأة فيه. فإذا كان خروجها للعمل ضرورة، فإن تعلمها كذلك ضرورة تحتمها واجباتها البيئية والأسرية، أو تحتمها ضرورة حماية المرأة من الاختلاط بعالم الرجال. ومعنى ذلك كله أن الهاجس الأساسى فى كل أطروحات الخطاب الدينى عن المرأة هو هاجس تغطيتها وسترها: تغطية العقل أولا بحجبه عن آفاق المعرفة الحرة، وحجب وجودها الاجتماعى ثانيا بحبسها داخل أسوار البيت والأهم من ذلك كله ستر وجودها الفيزيقى بالحجاب الذى يعد تجسيدا رمزيا. لكل معانى التغطية العقلية والاجتماعية.

إن رمزية «الحجاب» من حيث تجسيده لكل تلك المعانى ليس أمرا غائبا تماما عن الخطاب الدينى، لأن الذين ردوا على زكى نجيب محمود فى مقالته التى سبقت الإشارة إليها مرارا لم يثرهم من المقال شىء أكثر مما أثارهم هجومه على الحجاب ودفاعه عن سفور الوجه «الذى يؤدى إلى «سفور الروح». وقد استنبط الجميع وأظنهم ليسوا مخطئين تماما أن الدعوة إلى نبذ الحجاب هى مجرد مقدمة يلزم عنها نتائج خطيرة تهدد منطلقات الخطاب الدينى تهديدا مباشرا. يقول بعضهم محددا الهدف من أطروحة زكى نجيب محمود: «الهدف أن خلع الحجاب وإلقاءه فى البحر، وهو رمز للدعوة إلى نبذه، بل إغراقه فى اليم، ليصبح نسيا منسيا. ثم فى محاكاة المرأة المصرية للمرأة الغربية فى كل ما تأتى وماتذر. وبمعنى أوضح.. ثم النجاح فى فصل الأخلاق عن الدين، وفصل الدين عن الأخلاق، وصولا إلى فصل الدين عن الدولة، وفصل الدولة عن الدين. هذا هو الهدف من هذا المقال، كما هو واضح من عنوانه، بل من سطوره، بل من كل كلمة من كلماته. بيد أن

الهدف يأتى على استحياء، ويدخل على الناس ممتطيا حلو الكلام ولين الحديث، وبريق الخداع»[٤٣]

وكثيرا ما يتستر الخطاب الدينى فى دفاعه عن «تغطية» المرأة على المستويات السالفة كافة وراء قاعدة فقهية مستقرة – لم يراجعها أحد حتى الآن – هى قاعدة « درء المفاسد مقدم على جلب المصالح». هى قاعدة تفرض أن اختلاط النساء بالرجال – حسب فهم الخطاب الدينى – يؤدى إلى كثير من المفاسد. وفى سبيل درء هذه المفاسد لابأس من تعطل كل المصالح الناتجة عن تحرر الإنسان رجلا وامرأة، مادام فى الفقه الإسلامى أمر منع المفاسد ودرئها. ولن نناقش هذه القاعدة ودلالة طرحها هنا، فلذلك النقاش مجال آخر، لأن الذى يهمنا هنا كشف التطابق بين خطاب الاعتدال وخطاب التطرف فيما يتعلق بقضية المرأة عامة، وبمسألة التغطية خاصة. الشيخ محمد الغزالى قطب الاعتدال يعتمد على بعض المرويات التى تقول إن النبى صلى الله عليه وسلم منع رجلا من الجهاد – أو بالأحرى أعفاه – ليصحب زوجته فى سفرها إلى مكة لتأدية فريضة الحج. ويستنبط الشيخ الغزالى من هذه الرواية دلالتها فيوافق الجماعات الإسلامية فى تحريم الرحلات الجامعية المختلطة. يقول:

«وتعطيل رجل عن الجهاد ليصحب امرأته فى حجها أمر له دلالته. إن القاعدة الشرعية «درء المفاسد مقدم على جلب المصالح»، وانطلاق امرأة على ناقتها تطوى الطريق بالليل والنهار وحدها مظنّة تهجم السفلة وقطاع الطريق عليها، ولم تخل الدنيا قديما ولا حديثا من أولئك الأوباش الذين يستضعفون النساء وينتهزون فرصةلاغتصابهن ... ... ومن هنا فقد أقررت الجماعات الإسلامية على رفض الرحلات المختلطة التى تنظمها الجامعات للطـلاب والطالـبات، وقلت: كل جماعة تكون عليهن حراسة قوية من مشرفات يقظات ذكيات»[٤٤]

ولا يهم أن يتناقض الخطاب الدينى فى فهمه للمرأة بين كونها عورة يجب تغطيتها وكونها جوهرة ثمينة يجب حجبها عن أعين اللصوص وأيديهم، ما دامت المحصلة النهائية واحدة، هى قهر الكائن الإنسانى المسمى بالمرأة، وإخضاعه لسطوة الرجل بعد أن يتم إفراغ وعى هذا الأخير من أى طاقة للفهم والتحليل. فى نبرة الخطاب المعتدل : المرأة جوهرة ثمينة، حاضنة الطفولة ومربية الأجيال، يجب حمايتها من اللصوص وشذاذ الآفاق. وفى الخطاب المتطرف: المرأة عورة ومصيدة الشيطان فتغطيتها من أوجب الواجبات. والنتيجة كما قلنا واحدة فى كلا الخطابين. ولنسمع داعية آخر يمكن أن ندرجه فى خطاب التطرف انطلاقا من معطيات خطابه، لا من أى تصنيف مسبق: «ويتساوى مع موضوع اختلاط الجنسين موضوع الحجاب، والحجاب بمعنى الاحتجاب عن الرجال، وبمعنى حجب

زينة المرأة، وستر معالم جسمها عن أن يتعرض لأعين كل رجل، حتى لا تكون عرضة للإغواء والاغراء، وبالتالى الوقوع فى المحرّم. وإذا كانت النظرة سهما مسموما، فكيف تكون الحال إذا أبيح للمرأة أن تفعل ما تفعله مما نراه اليوم فى كل مكان؟... لقد أكثروا الكلام حول هذا الأصل الرئيسى من أصول الأخلاق الاجتماعية إذا أرادوا هدمه فماذا فعلوا بعد ذلك؟ لقد أضاعوا على المرأة حياءها، وهو سياج عفافها، ورمز شرفها.. ولهذا شدّد الإسلام فى تحريم السفور، ومنع الاختلاط وإبداء الزينة والخلوة، لأن ذلك: هو منفذ الخطر، وهو حبائل الشيطان، والطريق إلى الهاوية. وبلغ من شدة هذا التحذير أنه اعتبر كل امرأة تمر بقوم وهى متعطرة فيجدون ريحها زانية... وليس ذلك لفقد الثقة بالمرأة أو الرجل، ولكنه العلاج الإلهى الوحيد لصيانة الأعراض، لكل من الرجل والمرأة»(٤٥)

وإذا كانت بنت الشاطىء تجد تبريرا – ولا نقول تفسيرا – لقضايا تعدد الزوجات والطلاق والميراث وشهادة المرأة، فإنها عندما تتعرض لقضية الحجاب تقول:

«وما كان لى ولا لسواى أن يزعم أن الحجاب لم يفرضه الإسلام على المؤمنات. ومفهوم الحجاب الإسلامى هو التصون والعفة والاحتشام، فقد أمر الله المؤمنات كما أمر المؤمنين»(٤٦) وحين تصل من معرفة أسباب نزول آيات الحجاب إلى علة التشريع، وهى علة أظنها انتفت فى الواقع المعاصر الذى انتهى فيه نظام الإماء والعبيد، فلم يعد ثمة حاجة لتخصيص الحرائر من النساء بلباس معين وزى محدد، حين تصل بنت الشاطىء إلى التفسير الحقيقى لمسألة الحجاب تُعْرِض عنه، وترى أن الحجاب ما زال مطلوبا ومشروعا: «بهذا صار الحجاب سمة للحرائر، وزيا للعقائل الكريمات من بيت النبوة، ونساء المؤمنين، يعرفن به فلا يشتبهن بالإماء المتبذلات، ولا يتعرضن لأذى من كلمة خارجة يلفظ بها فاجر أو سفيه» وعلينا ألا ننسى أن بنت الشاطىء هى التي فاجأتنا منذ شهور قلائل بتصريح لها أدلت به إلى إحدى محررات مجلة «نصف الدنيا» القاهرية، وهو تصريح تم وضعه على غلاف المجلة يقول: «نعم.. نحن ناقصات عقل ودين»

٤

لم ندخل مع الخطاب الدينى هنا فى أى مجال حول مشروعية النصوص الدينية التى يستند إليها، لأن الدخول فى إشكالية النصوص الخاصة بالمرأة وبكل قضاياها يحتاج لدراسة أخرى نُزْمع أن ننشرها مستقلة. كل ما حرصنا عليه فى هذه الدراسة هو إبراز القضايا الآتيه: –

أولا: إن الخطاب الدينى يزيف قضية المرأة حين يصر على مناقشتها من خلال مرجعية النصوص متجاهلا أنها قضية اجتماعية فى الأساس. ولأنه خطاب مأزوم فهو يساهم فى تعقيد الاشكالية على حين يزعم أنه يساهم فى حلها، ونعنى بالاشكالية أزمة الواقع العربى والإسلامى المعاصر.

ثانيا: ولأنه خطاب مأزوم فهو يعتمد على النصوص الشاذة والاستثنائية ويلجأ إلى أضعف الحلقات الاجتماعية سعيا لنفى الإنسان. وهو من هذه الوجهة يتعامل مع المرأة تعامله مع الأقليات الدينية الأخرى، المسيحية خصوصا. فهو إذ يسعى لحبس المرأة داخل أسوار البيت، وداخل زى الحجاب، يهدف إلى إخفائها وتغطيتها، بنفس القدر الذى يسعى فيه إلى إلغاء وجود الأقليات المسيحية بحبسهم فى سجن مفهوم «أهل الذمة». إن ولاية المسلمين على المسيحيين أو غيرهم من الأقليات الدينية الأخرى يساوى فى آلية الخطاب الدينى مفهوم ولاية الرجل - أو بالأحرى قوامته - على المرأة. ومهما كانت عمليات التجميل التى يحاولها الخطاب الدينى فى طرح المفهومين - أهل الذمة وقوامة الرجل - فإن مفهوم «الإلغاء» - إلغاء الآخرين وإلغاء المرأة - يظل هو المفهوم «المحايث» للخطاب.

ثالثا: إن هذا الخطاب - رغم سلفيته - يستند إلى جانب مرجعية النصوص الدينية، إلى مرجعية أخرى من خارجه، هى مرجعية أوروبا المزدوجة: أوروبا العلم والنهضة والإنجاز من جهة، وأوروبا العرى والشذوذ والتفكك من ناحية أخرى. ولأنه لا يستطيع مناهضة الجانب الأول فإنه يلجأ بإسقاط الجانب الثانى على خطاب النهضة العربى من أجل إدانته وتشويهه، ويتصور أنه بذلك يشوه الإنجاز الأوروبى بطريقة غير مباشرة. إنها آلية الانتقام غير الواعى للإنجاز الذي يكشف له عجزه وتهافته وضعف منطقه.

والذى يهمنا هنا فى هذه الخاتمة أن نشير إلى آلية «الإلغاء» تلك المشار إليها فى «ثانيا» هى فى حقيقتها عملية قتل واغتيال، سواء بالنسبة للآخر غير المسلم، أو بالنسبة للمرأة. وعملية القتل المزدوجة تلك تستهدف البناء الاجتماعى والنسيج القومى لوجود الأمة. وفيما يخص عملية اغتيال المرأة فإن رمز «الحجاب» بكل ما يمثله ويجسده يتوازى سميوطيقيا - أى من حيث كونه علاقة دالة - مع السلوك شبه الانتحارى المؤقت للمرأة المصرية حين يموت عنها زوجها. الحداد فى الملابس السوداء يوازى فى العصور الحديثة ما كانت تقوم به المرأة من تغطية جسدها بطمى النيل فى فترة الحداد. وهذه الشعيرة الأخيرة كانت بمثابة تمثيل رمزى لعملية دفن الزوج داخل جدران القبرالمبنى من الطين الذى هو فى الأصل طمى النيل(٤٨) إن حبس المرأة فى زى الحجاب تجسيد رمزى للتغطية على عقلها ووجودها الاجتماعى وهذا الإلغاء لوجودها الاجتماعى هو عملية قتل شبيهة بعملية الانتحار الشعائرى المؤقت المشار إليه فى حداد المرأة المصرية لكن تظل هناك فروق

ملموسة : الفارق الأول أن الحداد انتحار اختيارى مؤقت فى حين أن الإلغاء قتل عمدى جبرى دائم. الفارق الثانى أن الحداد تعبير عن عاطفة إزاء الفقد، بينما قتل الخطاب الدينى للمرأة تكريس لأزمة وهدم لواقع اجتماعى، وتسليم نهائى بالهزيمة. هل يمكن بعد ذلك كله أن يختلف معنا أحد فى أن الحضور الظاهرى للمرأة فى الخطاب الدينى هو حضور يؤكده «الفقد» بما هو حضور مرتهن بالنفى؟! وهل يمكن الحديث عن «بعد» المرأة فى الخطاب الدينى دون أن نضيف إليه صفة «المفقود»؟!

الهوامش والتعليقات

(١) فى حديث لمجلة «آخر ساعة» للمحررة علا المستكاوى. نقلا عن:

محمود الجوهرى: الأخت المسلمة أساس المجتمع الفاضل، دار الأنصار، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٩ - ٢٠.

(٢) نقلا عن المرجع السابق، ص: ١١٠ - ١١١.

(٣) انظر على سبيل المثال: محمد الغزالى: قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م، ص: ١٥ - ١٦.

وأيضا: عبد الحى الفرماوى: صحوة فى عالم المرأة، رد على الدكتور زكى نجيب محمود، مكتبة التراث الإسلامى، القاهرة، ١٩٨٤م، ص: ١٠٢ - ١٠٣. وانظر كذلك: محمود الجوهرى: الأخت المسلمة، سبقت الإشارة إليه، ص: ٢٦، ٧٥.

(٤) محمد الغزالى: قضايا المرأة، ص: ١٩.

(٥) المرجع السابق، ص: ١٨.

(٦) المرجع السابق، ص: ١٥ - ١٦

(٧) المرجع السابق، ص: ٣١.

(٨) نشر المقالة الأولى بتاريخ ١٩٨٤/٤/٩م، ونشر الرد بتاريخ ١٩٨٤/٥/٧

(٩) عبد الحى الفرماوى: صحوة فى عالم المرأة، ص: ٢٤.

(١٠) المرجع السابق، ص: ٢٥.

(١١) المرجع السابق، ص: ٢٦ - ٢٧.

(١٢) محمود الجوهري: الأخت المسلمة، ص:١٤.

(١٣) المرجع السابق، ص: ٩١ – ٩٢.

(١٤) انظر المرجع السابق، ص: ١٠٧.

(١٥) عبد الرحمن الفرماوي: صحوة في عالم المرأة، ص: ١٥.

(١٦) المرجع السابق، ص: ٥٠.

(١٧) المرجع السابق، ص ٥١.

(١٨) انظر: قصيدة من مذكرات المتنبي في مصر، ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة. مكتبة مدبولي، مصر، ١٩٧٣م، ص ١٢١.

(١٩) انظر: سيد قطب: معالم في الطريق، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٦٨م ص ١٢٧ – ١٢٩.

(٢٠) محمد الغزالي: قضايا المرأة، ص: ٨.

(٢١) انظر المرجع السابق، ص:٢٨، وانظر كذلك: الصفحات، ٤٩ – ١٥٨ – ١٥٩.

(٢٢) انظر: المرجع السابق، ص: ٢٩.

(٢٣) المرجع السابق، ص: ١٣ – ١٤

(٢٤) محمود الجوهري: الأخت المسلمة، ص: ٥٣ – ٥٤.

(٢٥) محمد الغزالي: قضايا المرأة، ص: ٤٦< وانظر الصفحات، ٨٠، ١٠٦، ١٢٤، ٢٠٤.

(٢٦) انظر المرجع السابق، ص: ٢١ – ٢٢

(٢٧) المرجع السابق، ص: ٤٠، وانظر أيضا: ص: ٤٥ – ٤٧. وانظر كذلك في الاستشهاد بكتاب الغرب: محمود الجوهري: الأخت المسلمة، ص: ١١٢ – ١١٩.

(٢٨) المرجع السابق ص: ١٧٠ – ١٧١.

(٢٩) المرجع السابق، ص: ١١٦ – ١١٧.

(٣٠) المرجع السابق، ص: ١١٨.

(٣١) عبد الحي الفرماوي: صحوة في عالم المرأة، ص: ٨٣ – ٨٥.

وانظر أيضا: محمود الجوهري: الأخت المسلمة، ص: ٨٣ – ٨٤.

(٣٢) نقلا عن محمود الجوهري: الأخت المسلمة، ص: ١٢١ – ١٢٢.

(٣٣) نقلا عن عبد الحي الفرماوي: صحوة في عالم المرأة، ص ١١

(٣٤) نقلا عن عبد الحي الفرماوي صحوة في عالم المرأة، ص ٧٩ – ٨١

(٣٥) المرجع السابق، ص: ٨٢.

(٣٦) المرجع السابق، ص: ٨٥.

(٣٧) المرجع السابق، ص: ٨٦.

(٣٨) المرجع السابق، ص: ٨٧ – ٨٨. وانظر فى نفس التأويل: محمود الجوهرى: الأخت المسلمة، ص: ٨٢ – ٨٣.

(٣٩) المرجع السابق، ص: ٨٨.

(٤٠) محمود الجوهرى: الأخت المسلمة، ص: ٤٢.

(٤١) نقلا عن محمود الجوهرى: المرجع السابق، ص: ٤٢

(٤٢) المرجع السابق، ص: ٧٧.

(٤٣) عبد الحى الفرماوى: صحوة فى عالم المرأة، ص: ٣١ – ٣٢.

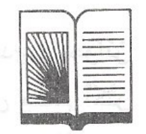
(٤٤) محمد الغزالى: قضايا المرأة، ص: ١٦٠ – ١٦١

(٤٥) محمود الجوهرى: الأخت المسلمة، ص: ٤٣ – ٤٤.

(٤٦) نقلا عن محمود الجوهرى: المرجع السابق، ص: ١٠٠.

(٤٧) نقلا عن محمود الجوهرى: المرجع السابق، ص: ١٠٢.

(٤٨) هذا تفسير الصديق الدكتور أحمد علي مرسى فى دراسة يعدها عن البكائيات بعنوان «الموت فى قرية مصرية»، أرجو أن تنشر قريبا. وقد أتاح لى مشكورا فرصة الاطلاع عليها وهى ما تزال قيد التحرير.



تحية حليم ونسيج الحياة

د. ماري تيريز عبد المسيح

فى حديث له عن الفنانات التشكيليات المصريات، صرح صلاح طاهر بأنه «لا توجد شخصية نسائيه فنية مبدعة ومتميزة وإن وجدت فهى حالة نادرة». (جريدة الحياة فبراير ١٩٩٢). ونود التأكيد هنا، على أن الشخصيات أيضا المبدعة فى الفن نادرة ليس فقط فى جنس النساء ولكن فى جنس الرجال أيضا. أما إذا كان صلاح طاهر قد اختار أن يعود بنا إلى الوراء أكثر من قرن من الزمان؛ عندما كان الرجال يزعمون بأن الإبداع والذكاء يقتصر عليهم، فنود أن نذكره أن النتائج العلمية قد أثبتت العكس منذ زمن بعيد. إن ما يؤرقنا هو فكرة الرجل الشرقى الذى مازال يرى المرأة ككيان سابق الوجود للتنظيم الاجتماعى. فمازال الرجل الشرقى يناقش ماهية المرأة بصفتها نتاجا طبيعيا تحتمه عليها وظائفها البيولوجية ولا يرى أن وضعها الحالى يرجع إلى ما يفرضه المجتمع عليها. لذلك فمازالت المرأة بالنسبة لصلاح طاهر وغيره تمثل هذا «الآخر» بمعنى «الضد» أو هذا النصر السالب للموجب. فى هذا الإطار الإيدلوجى تصبح المرأة إما عدوا يجب كبحه أو تصبح التابع الذى إن حقق شيئا فهو فى ظل القوة الأعظم - قوة الرجل-لا يمكنها التفوق عليه بأى حال من الأحوال. ويترتب على هذه النظرة الضيقة فشل النقاد والمؤرخين عامة- والمهتمين بمجال الفن التشكيلى خاصة- فى وضع الأمور فى نصابها الحقيقى. ففشل المؤرخ فى أن يضع الفنانات التشكيليات فى نصابهن الحقيقى إنما يدل على إخفاق فى تقييم الحقائق عامة. فالمرأة ليست «الآخر» و«السالب» ولكنها عنصر موجب تختلف خصائصه وتشكل كيانا قائما بذاته- أنا حقيقة - ليست بالضروره خصما وليست بالحتميه تابعا أو أقل حتمية من كيان آخر. وربما يحتاج صلاح طاهر إلى من يذكره أنه عندما تقدم بأحد أعماله للحصول على جائزة جوجنهايم مع أربعة من «الرجال»،

فـازت عليهـم تحيـة حليم بالجائزة (١٩٥٨). والجائزة جوجنهايم هى إحدى الجوائز العالمية ذات المكانة الرفيعه يمنحها متحف جوجنها يم بالويالات المتحدة الذى يضم أكثر من ألف عمل فنى من الروائع الفنية العالميه المعاصرة. نعم، نالت تحية حليم، السيدة المصرية - الجائزه عن لوحتها «حنان»، ومازالت تبدع حتى اليوم ويزداد فنها قوة مع مرور السنين . فالفن هو محور حياتها وبه حققت استقلالها الشخصى والمادى فليس لديها مصدر دخل آخر سوى ما تحققه من إنتاجها. يدفعنا ذلك إلى المطالبة بإعادة تأريخ حركة الفن التشكيلى المصرى التى حضرت دور الريادة فى الإبداع التشكيلى على الرجال دون النساء بالرغم من تعدد أسماء الفنانات المبدعات فى التصوير المصرى الحديث. ومن المؤسف حقا أنه بينما أجمع نقاد الأربعينيات والخمسينيات الناطقون باللغة الفرنسيه والإنجليزيه مثل: إيمية آزار، وجابريل بقطر، وفيلا وغيرهم، قد أجمعوا على أهمية الفن النسائى المصرى وأشاروا إلى إبداع تحية حليم المتفرد على وجه الخصوص ، نرى عزالدين نجيب فى كتابه فجر التصوير المصرى الحديث (١٩٨٥) يذكرها كتابع لحامد عبدالله. أما متحف الفن الحديث الذى تضم قائمته سبعة وعشرين عملا من روائع أعمالها- فعند إنتقاله إلى مبناه الجديد بأرض المعارض بالجيرة، لم تعرض لها إدارته سوى ثلاثة أعمال من أعمالها. فبالرغم من ادعاء كل هؤلاء النقاد والمسئولين بالثورية فى الفن إلا أن ثوريتهم هذه تنطوى على قضية يهددها الجمود، فهى ثورية تطالب بإعادة تقييم الإنتاج الفنى للرجال دون النساء.

وعند المطالبة باعادة تقييم تاريخ الحصاد الفنى يتحتم على الجميع إعادة تقييم دور المساهمين فيه سواء كانوا رجالا أم نساء. فالمطلوب من المؤرخ شىء من الموضوعية التى لن تتوفر للناقد الشرقى إلا بتحرره من فحولته ليفسح مكانا لكائنات أخرى لتأخذ وضعها فى الحياة.

وتعتبر تحية حليم - بحق- إحدى رواد الفن التشكيلى المصرى . ولدت تحيه حليم فى عام ١٩١٩، أى عاصرت منذ طفولتها ونشأتها حركة التنوير التى تغلغلت فى المجتمع المصرى، والتى دعت- فيما دعت إليه- إلى تحرير المرأه ومساواتها بالرجل . وبالرغم من أن أسرتها لم تر بدا من أن تكمل تحية تعليمها الثانوى إلا أن الفتاه الموهوبة أصرت على صقل هوايتها الفنيه، واتجهت إلى دراسة الفن فى مرسم يوسف الطرابلسى من ١٩٣٩- ١٩٤٠، ثم انتقلت إلى مرسم اليكوجيروم الفنان اليونانى (١٩٤٠- ١٩٤٣)، وبعد وفاته تولاها حامد عبدالله بتوجيهاته من ١٩٤٣- ١٩٤٥. وإن كانت أسرتها قد سايرتها فى دراسة الفن فلم تدرك انها بذلك قد اشعلت جذوة لن تنطفىء. فقد كانت الأسر

الأرستقراطية فى مصر تشجع بناتها على ممارسة التصوير تشبها بالأرستقراطية الغربية، ولأنها كانت تفسر الفن على أنه أحد الحرف اليدوية التكميلية لوظيفة المرأة التقليدية مثل الخياطة والتطريز. فالمنطق السائد وراء تعليم الفتيات الرسم حينئذ لم يكن بهدف تنمية الخيال الإبداعى وتكوين الشخصية المستقلة بل للانطواء فى عباءة التقاليد والخضوع للمفهوم العام للمرأة ووظائفها التقليدية التى تتضمن تجميل بيتها باللوحات الجميلة. وبالتالى فقد انطوى تعليم المرأة على تناقضات واضحة. فكانت هناك فجوة بين الدعوة المثالية للمساواة وحقيقة الأمور فى واقع الحياة. فتعليم المرأة – كما فسر حينذاك، لم يسع إلى تحرير شخصيتها ودفعها إلى إبراز كيانها المستقل، بل كان بمثابة قيد جديد يسعى لربطها بتقاليد «أكثر حداثة». فتعلم الرسم والتصوير لدى الطبقة الأرستقراطية فى ذلك الحين كان مجالا آخر لتأكيد رفعتها. أما تحية حليم، فقد أيقنت – منذ بداية ممارستها للفن – أن الأرستقراطية الحقيقيه تكمن فى رفاهة المشاعر وليست فى رفاهية الطبقة – وما من شىء بالنسبه لها – يمكنها من الوصول إلى السمو بالمشاعر سوى الفن الحقيقى الذى يدعمه الحب الحقيقى. ولقد كان قرارها بالزواج من حامد عبدالله – معلمها الذى ينتمى إلى الطبقه الشعبية – قرار مفاجئا ومؤلما لأسرتها. إلا أنه جاء متمشيا مع أسلوب الحياة الذى إختارته لنفسها – أسلوب الارتقاء بذاتها إلى أرستقراطية المشاعر، واختيار تحية الزواج من أحد أبناء الطبقات الشعبية فى الأربعينيات من هذا القرن – فى مصر – يعد عملا ثوريا فى حد ذاته يقلب موازين القيم السائده حينذاك التى كانت تقسم المجتمع إلى طبقات حاكمة ومحكومة، سائدة ومسودة. وبالتالى انسحب هذا التقسيم المتعسف على الحياة الأسرية التى انقسمت إلى رجل ذى كلمة عليا وامرأه تابعة له. ولكن باجتيازها هذا التعريف القيمى الذى يقسم المجتمع إلى طبقات عليا ودنيا، واختيارها الشخصى لشريك حياتها اعتقدت تحية حليم أنها سوف تشيد حياة أسرية مبنية على المساواة والتقارب لتحقيق التكامل فى الحياة ومن ثم فى الفن.

والمتأمل للوحاتها فى هذه الفترة يلحظ محاولتها لتجسيد هذه الرؤية الوحدوية فى تصويرها. ومن ثم فقد دأبت الفنانة على تصوير الملامح القوية متمثلة فى مجموعات بشرية تشكل كتلا مثل ما فى لوحة القرية (١٩٤٤)، يوم مطير (١٩٤٧)، اللاجئين (١٩٤٩) والمظاهرة (١٩٤٩) . وقد أطلق إيميه آزار على هذه المرحله الفنيه «مرحلة الجماهير». (التصوير المصرى المعاصر ١٩٦١ بالفرنسية). فمنذ بدايتها لم تحصر الفنانة ذاتها فى فلك الحب بمعناه الشخصى الضيق، ولكن مفهومها للحب امتد ليشمل التآزر القومى، فهى لم تنعزل عن الجو السياسى والاجتماعى حينذاك. وأهم ما استبقاها فى لحظات الغليان

التى اجتاحت البلاد هو التآخى فى المشاعر الإنسانية الذى جسدته لمسات الفرشاة حينما نثرت البقع اللونية المتآلفة آنا والممتزجة بالأضداد فى آن آخر لتشيد كتلا بشرية متساندة ومتوحدة، تموج بالحركة المدفوعة بهدف «المظاهرة» أو مجموعات تتآلف ضد قوه خارجيه مثل (فى يوم مطير أو حريق القاهرة. ويتوقف تكوين اللوحة على هذا النسيج اللونى الذى يمثل نقطة الارتكاز. فهو الذى يشكل البناء والحركة، كما يوحى أيضا بالمشاعر التى تتضمنها اللوحة. فهناك لمسات قوية تكون الكتلة، ولمسات رقيقة تبعث بالشفافية، والتفاعل بينهما يجعل اللوحة تنبض بالحياة.

وعلى عكس الأسلوب الذى استخدمه كل من محمود سعيد (١٨٩٧ -١٩٦٤) ومحمد ناجى (١٨٨١-١٩٥٦) اللذان تناولا المنظر الشعبى من منظور جمالى استشراقى - على حد قول آلان روسيون (عبد الهادى الجزار ١٩٨٩) - سعت تحية حليم إلى أن تجعل لوحتها تنبض بروح المكان وأهله، ليس فقط بالمعايشة الوجدانية ولكن بالأسلوب الذى يقترب من نسيج الحياة، فهو أسلوب لا يجمل الواقع ولكنه يتناول دمامة الواقع، ولا انتظام المجموعات، ببلاغة تشكيلية تحاول تجسيد الملامح الانسانية الطبيعية التى تعطيها مبررا جماليا كافيا لوجودها. حتى عندما سافرت تحية حليم مع زوجها إلى باريس للالتحاق بأكاديمية جوليان من ١٩٤٩-١٩٥١ (على نفقة والدتها) لم تبهرها المناظر الخلابة لتفقدها اتزانها الشخصى وتفسد رؤيتها التشكيلية الأصيلة. ولكنها سعت دائما إلى تصوير كل ما هو مشحون بالحياة. وبالرغم من أن لويس عوض يرى أن وحيها حينئذ كان أوربيا (تحية حليم ١٩٨٥)، إلا أن حساسية رؤيتها التشكيلية لم تفارقها. فمن خلال ست لوحات بالأكواريل (الألوان المائية) استطاعت أن تسجل دراسات للحركة فى الجسم الإنسانى من الذكور والإناث (١٩٥٠) ، وهى بلمسة واحدة وسريعة تؤكد الظلال التى تبرز انحناءات الجسد فى ليونة تامة دون التخلى عن صلابته. أما اللوحات الزيتيه التى أتمتها فى هذه الفتره لأحياء باريس الشهيرة وبائعيها الجائلين فهى ليست بشىء من اللوحات الزيتيه التى تباع إلى السائحين، بل تحمل فى طياتها رؤيه تحية حليم لهذا العالم الباريسى. وأثبتت الفنانة فى هذه الدراسات الأكاديمية أنها على قدرة تامة للسيطرة على الشكل والمنظور دعامتى الفنان، فبدون التمكن منهما ليس باستطاعته خلق أشكاله الخاصة أو استحداث قواعد فنية جديدة.

وعند عودتها إلى مصر كانت الفترة مابين ١٩٥٢ الى ١٩٦٥ تشكل مرحلة تاريخية مهمة على المستوى القومى، حيث كانت مصر فى صراع مع نفسها فى محاولة تأكيد

هويتها بعد أن تحررت من الاستعمار الإنجليزى. وتزامن مع هذا الصراع القومى صراع وجودى عانت منه تحية حليم حينما بدأت علاقتها الزوجية تتدهور إلى أن انتهت بالطلاق ١٩٥٧. فلم يأت الانفصال فجائيا بل تلاشت العلاقة على مراحل أكسبت الفنانة نضوجا ووعيا وهما عنصران أساسيان فى تشكيل الكيان المبدع والشخصية الفنية المستقلة. فبزواجها من حامد عبدالله اعتقدت أنها قد اذابت الفروق بين الأنا والآخر بتخطي العقبة الاجتماعية واجتيازها محدودية الطبقة. ولكن يبدو أن الرجل الذى اختارته قد اعتبر اجتيازها الحواجز الطبقية تنازلا منها يبيح له التفوق عليها بصفته رجلا ويوجب عليها الانصياع لتسيده . فتحية التلميذة عليها أن تستمع دائما إلى المعلم، وتحية المرأة عليها أن تقوم بوظائفها التقليدية تجاه الرجل فلم، يشأ هو أن تصبح حياتهما حياة يتساويان فيها بالعطاء للفن. فالمساواة فى العطاء تنطوى على مساواة فى قيمتها الفنية، وهذا، لم يتقبله الزوج . فإن كانت تحية قد تقبلت التنازل عن الحياة الرغدة التى تتعارض مع تحقيق ذاتها ورأت فى اقتسام رغيف العيش بينهما أيام زواجهما الأولى، وفرة حيث كان إشباعها الحقيقى فى المشاعر الإنسانية الحقيقية، وإن كانت قد اضطرت لكبح أمومتها عدة مرات لأن حالة الزوج المادية لم تكن تسمح بوجود أطفال – فهذه المشاركة فى معاناة الحياة من جانب الزوجة اعتبرت واجبا عليها. أما بالنسبه للرجل، فهذا – فى اعتقاده – لا يلزمه بواجب المساواة نحو زوجته فى أى مساندة معنوية تتطلبها الظروف. ومن ثم اعتبر حامد عبدالله تفوق تحية حليم فنيا، تحديا لرجولته/سيادته، يستوجب العقاب. فما كان منه إلا ان استغل تضحيتها بأمومتها من أجله، كذريعة ليثبت تفوقه البيولوجى عليها، فارتبط بامرأة أخرى يستطيع أن ينجب منها. فإثبات الذات لدى الزوج أصبح مهددا عند الانفصال الفنى للزوجة – فالمساواة الفنية بينهما لم تفسر منه على أنها إثراء للحركة التشكيلية المصرية، بل تهديد لفحولته الشرقية.

أما تحية حليم فإن كانت تجربتها فى الحب بمعناه الضيق قد أخفقت – إلا أن ذلك قد ساعدها على إنضاج الحب الأعظم وهو حب الفن أو الذات الكلية للوجود. ولا يخفى علينا تشابك الصراع الوجودى لدى الفنانة مع الصراع السياسى/ القومى الدائر حينذاك. فكذلك كان بحثها لتحقيق ذاتها بالفن هو فى صميم البحث لتحقيق الذات القومية. وربما يفسر ذلك تطورها فى المرحلة الثانية لأعمالها الفنية حيث ركزت على معاناة الجماهير الذاتية – على خلاف المرحله الأولى التى كانت تجسد فيها المشاعر الجماعية. فلوحة الأم (١٩٥٣) تجمع الأم وأطفالها وهم فى حاله من الترقب بينما وجهها يفيض بالأمان، ولوحة الإنسان (١٩٦٠) تصوره منكفئا مكبلا مثل الدابة يجر حملا ثقيلا غير مكتمل فى اللوحة.

أما لوحة حنان (١٩٥٨) التى حصلت على جائزة جوجنهايم فهى تمثل أبا ريفيا يحتضن ابنه فى حنان وعند أقدامه أوزة، الفنانة تقدم هنا صورة مغايرة لحنان الأمومة التقليدى – فالأب أيضا قادر على عطاء هذا الحنان – قادر على ممارسة الدور الذى حددته الطبقة البرجوازية للمرأة. ففى الريف وفى الطبقات البسيطة ترى عنصر المساواة فى العلاقة بين الرجل والمرأة يأتى طبيعيا، وتبادل الأدوار بينهما يتم بمودة. هذا ما كانت تبحث عنه تحية حليم عند التبسط فى حياتها – عند تنازلها عن الحياة الأرستقراطية المرهفة – كانت تبحث عن المشاعر الطبيعية الحقيقية التى يعيشها البسطاء الذين لم يتلوثوا بعد بابتذال المدينة. أما الشيخ إبراهيم بائع الكتب بالأزهر (١٩٦١) فهو يحتضن كتبه بنفس المودة رغم أنه أعمى وغيرة قادر على قراءتها. فهو قادر على عطاء المعرفة بالرغم من حرمانه منها. وهو قادر على الاستمتاع بمهمته البسيطة لأنه قادر على العطاء ولو فى أضيق الحدود.

وفى هذه المرحلة، بدأت تحية حليم فى إلغاء البعد الثالث ولم تهتم بشغل المساحات بتفاصيل تشغل العين عن مضمون اللوحة. إلا أننا نلحظ أن سطح اللوحة قد أصبح أكثر ثراء، حيث تمتزج ألوان الباليتة بعضها بالبعض لتعطى تونات أو درجات لونية مختلفة من اللون الواحد. وهي هنا تعتمد على تحديد الشكل بالخط أو الكونتور فيأتى تحريف الشكل الإنسانى بنوع من الإيقاع فى اللوحة . والمتأمل لهذه اللوحات يرى أن الأسلوب الذى اتبعته الفنانة لتجسيد أشكالها الشعبية يمثل ثورة على الأكاديمية التى كانت قد اتقنتها أثناء دراستها فى باريس. واتخذت ثورتها على الأكادمية مسارا مغايرا للمسار الذى سلكته الجماعات الفنية السائدة حينذاك فمثلا، سعى أعضاء «جماعة الفن والحريه» (١٩٣٩) إلى تحقيق الإنسانية المطلقه باعتناق السريالية كأسلوب فنى مما أدى بهم إلى الاغتراب حتى أنهم كانوا يعبرون عن آرائهم الفنيه باللغة الفرنسية. أما «جماعة الفن المعاصر» التى أسسها حسين يوسف أمين عام ١٩٤٦ فقد اتجهت للبحث عن المحلية فى الفن كمنطلق للعالمية. وكان من أهم أتباعها عبد الهادى الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦) وحامد ندا (١٩٢٤-١٩٩٠) اللذان ينتميان إلى جذور اجتماعية شعبية فأحسنوا فى تجسيد الأساطير المسيطرة على التكوينات الشخصية لهذه الطبقات، ربما ليثبتوا ضعف الأسطورة. فبالتالى جاءت معظم الأشخاص فى لوحاتهم فى حالة قهر، لاحول لها ولا قوة كما ينعكس عليهم البؤس والشقاء.

أما تحية حليم، فلقد كان تحررها من الأكاديمية الأوروبية ودأبها على تصوير الروح القومية نابعا من موقفها المتأمل فى ثراء المشاعر البسيطة، وسلام لا استسلام النفوس التى قد تبدو لنا فقيرة. فقناعة الأب الذى يحتضن الابن، والأم التى تلتف حول البنات،

والشيخ إبراهيم الذى يحتضن الكتب - هذه القناعة لا تنبع من مذلة النفس أو جبريتها أمام قدر محتم ، بل عن قناعة الوجود فى حد ذاته كمبرر للحياة والاستقرار. ومن هنا نلمس الاختلاف بين وجهة نظر الفنانة وغيرها من الفنانين المعاصرين لها. فبينما سعى الفنانون الذكور لفرض ما يراه «المثقف» المصرى أو ما يستخلصه من مظاهر الحياة - سواء كانت مناظر سرياليه أو شعبية - وبالتالى فرض رؤية بعينها على الواقع، حاولت تحية حليم أن تقدم هذه العناصر القومية كما هى عليه دون أن تسبغ عليها فلسفتها للحياة أو نقدها للواقع - على العكس - فقد حاولت أن تبرز للمتلقى فلسفة البسطاء - وما أصعب تجسيد تلقائية المشاعر والحياة الطبيعية فى الفن، وما أصعب استنباط المشاعر الحقيقيه دون إضفاء فلسفة علوية عليها. وفى هذه المرحلة أثبتت تحية حليم شخصيتها الفنية، بل اعترفت بها الدولة كفنانة قديرة عندما منحتها عام ١٩٦١ منحة تفرغ مدى الحياة.

أما التحول الأخير فقد حدث فى حياة الفنانة عندما ذهبت إلى النوبة عام ١٩٦٢، فى رحلة نيلية كانت قد نظمتها وزارة الثقافة للفنانين والأدباء، لمعايشة الحياة فى النوبة قبل أن تبتلعها مياه النيل وتصبح بحيرة ناصر. فقد ساعدت هذه الرحلة على بلورة الرؤية القومية. فقد بعثت الفنانة فى هذه المرحلة تراث الأجداد وامتزج فى خيالها الفرعونى والقبطى والإسلامى والشعبى فى نسيج لا ينفصل عن الحاضر. فمازالت الفنانة تعالج المواضيع القومية مثل أفراح السد العالى (١٩٦٥) المستوحاة من الرسوم الحائطية الفرعونية - ففى قاربين متقابلين يلتقى أهل النوبة بجمال عبد الناصر حيث يقدم لهم سنابل القمح . أما لوحة الخبز من الصخر (١٩٦٧) التى نالت عليها جائزة الدولة التشجيعية لنفس العام فتصور منازل النوبة البيضاء فى الخلفية وقد انكفأت سيدة نوبية لتعجن الخبز من الصخر. ولا تنفصل السيدة بخطوطها المتمايلة عن البيئة التى حولها، فالخطوط التى تحدد تكوينها تردد خطوطها الخلفيه وكأن السيدة جزء من البيئة ومكوناتها الطبيعية. ونلحظ ميل الفنانة فى هذه الفترة إلى استخدام الأحمر الطوبى المتوافر فى مياه النيل والتربة السمراء - والوجوة النوبية. والأوعية الفخارية، إلى جانب استعمال اللون الأبيض الذى يؤكد الصلابة ويسمح بالشفافية فى نفس الوقت.

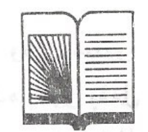
ويتراءى لنا ذلك فى لوحة الهودج (١٩٦٤) حيث تصبح العروس المحمولة على الهودج وكأنها جزء حى من الجمل الذى يتطلع إليها بارتياح وسكينة. فتداخل الألوان على السطح وذوبان العناصر بعضها فى البعض يحقق وحدة عضوية ووجدانية توحى للمتلقى بتآلف المصرى مع عناصر الطبيعة، وتدعوه للعودة إلى بساطته الكامنة داخل نفسه. فالاندماج

فى عناصر البيئة هو نوع من الوصول إلى الاستقرار النفسى الذى يهيىء الجو للتلاحم الإنسانى . وتظهر هذه الرؤية جليا فى لوحة هذه الأرض لنا (١٩٦٤) حيث تبزغ معالم القاهرة بمآذنها وكنائسها ومبانيها تحميها أو ترفرف عليها فتيات وفتيان تتوسطهم سيدة/أم/مصر. واللوحة فى تكوينها أو ألوانها التى سكبت على ورق الذهب تستدعى إلى الذهن الأيقونات القبطية القديمة. بل وجه السيدة يذكرنا بأيقونات السيدة العذراء. وبالرغم من تماسك التكوين فى كافة لوحاتها إلا أنها ترفض الانصياع وراء النظام المحكم الذى يولد الرتابة، لذلك فهى تزلزله بالعفوية آنا وبالشفافية فى النسيج اللونى التى تولد الحس المرهف لدى المتلقى حينا آخر. فبينما تلتزم الوجوه بالأنماط الفرعونية القبطية والإسلامية بل والشعبية أيضا فى التشكيل، إلا أن اللمسات التى توحى بالعيون تتفجر بالحياة وبالرغم من أن معظم النقاد مثل لويس عوض ومحمد شفيق («تحية حليم: الأسطورة والواقع الحى «١٩٦٩) يرون أن على الوجوه تساؤلا إلا أننى أرى فيها إصرارا على البقاء لا يصل إلى حد التحدى بل هناك التزام بالوجود كدافع كاف للاستمرارية. فالفنانة لم تصور «أسطورة» القاهرة ولكنها جسدت روح القاهرة التى واصلت الاستمرار، وزخرت بما أمتعها وأشقاها كوقائع طبيعية فى الحياة استطاعت أن تتكيف معها مثلما تكيفت مع ضرورة وجود يوم مشمس ويوم مطير.

ويكتسب هذا الوجود المتوحد مع البيئة المصرية عمقا فى السبعينيات. ففى لوحة أم تبارك ابنها فى النيل (١٩٧٥) مازالت الفنانة تستوحى المواضيع من رحلة النوبة. فالنيل يظل يحمل القدسية لأهل النوبة، وفى اليوم السابع للميلاد تأخذ الأم وليدها إلى النهر لتباركه بمياهه. فالتحام بسطاء النوبة بخصائص البيئة يصل إلى هذا الحد. وقد أصبح نسيج اللوحة أكثر ثراء هنا بحيث تتعدد الأسطح وتتداخل الألوان مما يعطى شفافية عالية الحس. استعمال الكونتور الذى استخدمته الفنانة فى المرحلة السابقه لتحديد الأشكال بدأ فى الاختفاء تدريجيا لكى تتشكل الشخوص والعناصر بفضل غناء العجينة اللونية ومعالجة السطح الدقيقة بحيث تتحد عناصر اللوحة وكأنها تتشكل بتفاعل الألوان وتجاورها على السطح. وبالتالى فهى تنبثق من المزيج اللونى الذى ينسج تكوينا، أى توجد بفعل وجود ما يحيط بها، وليس العكس؛ فالأشكال ليس لها وجود سابق لتكوين اللوحة، أى لا تتحدد بالخط أولا ثم تضاف إليها العناصر الأخرى والألوان، بل تتضح معالم الأشكال عندما يحتكم نسيج السطح؛ فتصبح الدرجات اللونية وضربات الفرشاة هى التى توحى بالأشكال وتشكل فى الحركة؛ حتى يبدو وكأن الوجوه تتلاشى من السطح مثلما أجزاء من الموتيفات على قطع النسيج القطنى القديمة التى ولعت تحية حليم بجمعها. ويتطور هذا الأسلوب

الاقتضابى فى الثمانينيات حيث يختصر الشكل فى اللوحة فلا يبرز كاملا ولكن مبتورا كجزء من النسيج الكلى. وكأن الشكل المكتمل ليس له وجود فى الحياة فوجوده يكون بفعل اندماجه فى النسيج الكلى، وجزئيته هذه هى التى تبرز وجوده. ففى لوحة زوجين (١٩٨٥) ولوحة السلام ١٩٨٩ يصبح الشكل الإنسانى جزءا من وجود أشمل احتوى على عناصر طبيعية أخرى لها حق فى الاحتفال بالوفرة مثل النخلة فى لوحة «زوجين» ونستطيع أن نشارك فى بهجة السلام مثل النخلة فى لوحة السلام. ولكن ما زالت هناك عيون إنسانية تطل من اللوحات تحمل أعمق المشاعر، وتذكر المتأمل للوحة أنها مركز الحياة، فالعيون وحدها هى التى تعكس الإحساس بالوجود وبدونها فى التكوين تبقى اللوحة عديمة المعنى. فهل للمتلقى من بصيرة لاستشفاف معناهما فى نسيج الحياة حتى حتى يتراءى له معنى لوجوده؟

ومن هنا تأتى الإضافة الفنية لتحية حليم فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، فهى لم تفرض معنى على المتلقى ولكنها أوضحت له الطريق الذى اتبعته حتى يتوصل هو أيضا لإيجاد المعنى بنفسه إن شاء ذلك. هذه الإضافة الفنية تبرز لنا الاختلاف - وليس الخلاف - بين فن المرأة الذى يسعى إلى الوجود، من أجل الوجود وفن الرجل الذى يسعى إلى فرض وجود - ها هى المرأه قد تركت الحياكة جانبا كى تغزل نسيج الحياة.



عطيات الأبنودي
دراما السينما التسجيلية
دراما الواقع

محيّ التلمساني

اختلف النقاد ومؤرخو الفيلم التسجيلى حول تصنيفه وتعريفه لتشعب أهدافه وموضوعاته وأدواته وعناصره السينمائية، فقد بدأ تاريخ السينما العالمية بتسجيل مشاهد قصيرة من الواقع اليومى دونما تدخل خارجى من مؤلف أو مخرج، حيث كانت أول أفلام لوميير تصور خروج العمال من المصنع. ثم تطورت صناعة السينما فى العالم وتقدمت بحيث انفصل التسجيل عن التخييل والفيلم الوثائقى عن الفيلم الروائى (القصير منه والطويل).

ونحن إذ نتناول بالتحليل أفلام عطيات الأبنودى التسجيلية يهمنا الإشارة إلى تعريفين للفيلم التسجيلى لتكاملهما وتطابقهما مع التوصيف النهائى الذى توصلنا إليه بعد قراءة هذه الأفلام. فقد عرف جون جرير سون (الناقد والمخرج الإنجليزى) الفيلم التسجيلى على أنه «معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فنى» [١]، بينما عرفه المخرج بارلورنتز على أنه «فيلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامى» [٢]

وإن كان التباين النوعى بين الفيلم الروائى والفيلم التسجيلى واضحاً لأسباب فنية وموضوعية متعددة، فإن الفصل القاطع بينهما يبدو ضرباً من التعنت لا مبرر له. إذ تتحلى بعض الأفلام الروائية بقدر من التسجيل والتوثيق، مثل الفيلم التاريخى (التوثيق الزمانى والمكانى) وأفلام الحرب (حيث تستخدم لقطات من الأرشيف)، والأفلام ذات الطابع الانثروبولجى وغيرها. كما تعتمد بعض الأفلام التسجيلية على قدر من التوظيف الدرامى للشخصيات والسرد (بعيداً عن التسجيل اللحظى للحدث) بمعنى الاعتماد على إعادة تركيب الحدث (عن طريق الدراما والمونتاج) يجعلنا نرى فيها بعض ملامح الفيلم الروائى. وتنتمى أفلام عطيات الأبنودى فى مجموعها إلى هذا التيار، الذى نجده بوضوح فى أفلام

روبرت فلاهرتى الأولي حيث يحتل «الإنسان» موقعاً مهما من مواقع الحكى التسجيلى - ومثال ذلك فيلم «نانوك الشمال» (٣) - وفى أفلام الاتجاه الواقعى التى تعتمد على تسجيل حياة الأفراد وواقعهم وعلاقاتهم الاجتماعية (٤)، كما نجد هذا فى بعض أفلام المركز القومى للسينما التسجيلية فى مصر، والتى أنتجت فى السبعينيات أمثال «النيل ارزاق» لهاشم النحاس (١٩٧٢) «وأمل زينب» و«طبيب فى الأرياف» لخيرى بشارة (١٩٧٤) و «وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم» لداوود عبد السيد (١٩٧٧) و «فى المشمش» لعبد المنعم عثمان (١٩٧٧). ويرى هاشم النحاس أن هذه الأفلام «مجموعة ذات طابع اجتماعى تصور الإنسان المصرى البسيط فى كفاحه اليومى لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية التسجيلية. وجاءت هذه الأفلام بمبادرات فردية من مخرجيها نتيجة لنمو الوعى الاجتماعى العام»(٥)

نخلص من هذا إلى تأكيد كل من التعريفين السابقين حيث يتزاوج الواقع مع الدراما لخلق تيار من تيارات الإبداع التسجيلى التوثيقى جدير بالبحث والاهتمام، وربما أيضاً بالرعاية الاعلامية حيث يجمع بين أهداف الفيلم التسجيلى التثقيفية الإعلامية وبعض أدوات الفيلم الروائى التى تعتمد على الحكاية والسرد، مما يحقق له الانتشار الجماهيرى الذى تحظى به الافلام الروائية دون غيرها.(٦)

تبرز أفلام عطيات الأبنودى كسينمائية تسجيلية باختيارها الاجتماعى الذى يعتمد على الرصد والسرد فى سياق أفلام العقدين الماضيين، ومقارنة بأفلام المخرجات التسجيليات فى مصر، والتى ترى منى الحديدى أن «لكل منهن اتجاها خاصا واهتماما معينا تجاه موضوعات معينة أو مجالات خاصة من الأنشطة، إما نتيجة للجهة التى تتبعها كل منهن أو لميول شخصية واهتمامات خاصة(٧) » أمثال منى مجاهد التى اتسمت أفلامها بالتركيز والاهتمام بالطفل والمرأة والموضوعات الفنية والثقافية، وفريدة عرمان التى اهتمت بأفلام المنوعات والمساجد والأحياء المصرية القديمة، وفريال كامل التى انصب اهتمامها على سينما الطفل، وسهام عبدالمنعم التى تخصصت فى الرسوم المتحركة، وسعدية غنيم، وهى مخرجة تلفزيونية بدأت عملها فى الستينيات وأخرجت أفلاماً سياحية وأخرى مستمدة من التاريخ الفرعونى، إلى آخر ذلك من مظاهر التخصص التى تعكس رؤية هؤلاء المخرجات للواقع الثقافى والاجتماعى فى مصر، حتى الثمانينيات.

وفى قراءتنا لأفلام عطيات الأبنودى اعتمدنا على ما ذهب إليه الناقد خميس خياطى من أن تقييم الفيلم يتم وفقاً لعناصر ثلاثة: «العنصر الفكرى والعنصر الجمالى والعنصر الاقتصادى: بالعنصر الفكرى يتسنى (للناقد) قراءة الدلالات الفلسفية، وبالعنصر الجمالى

يمكنه استخراج الانسجام أو التضاد الذى بين الدلالات واللغة السينمائية، ثم العنصر الاقتصادى الذى من خلاله يمكنه وضع المشروع فى موقعه الطبقى، لأنه فى كل الحالات يمثل الفيلم وسيلة اجتماعية للاتصال بالغير.» (٨) وربما كان وضوح الرؤية فى أفلام عطيات الأبنودى سبباً فى إسهابنا فى تفصيل العنصر الجمالى والتقنى على حساب العنصرين الآخرين، غير أن هذه العناصر جميعاً تلتقى فى النهاية ليتحقق الاتصال المطلوب بين المرسل والمتلقى عن طريق لغة مشتركة هى فى جوهرها لغة العمل والحلم.

العنصـــــــر الفكــــــرى

كما اعتمدت السينما التسجيلية فى نشأتها على جهود الهواة بدأت عطيات الأبنودى بفيلم للهواة هو فيلم «حصان الطين» (١٩٧١) من إنتاج جمعية الفيلم بالقاهرة. فجاء فيلمها الأول حاملاً لمضامين أساسية وهموم اجتماعية صارت فيما بعد طابع أفلامها التالية. كتب على أبو شادى يقول: «يبرز حصان الطين لعطيات الأبنودى كأحد الأعمال الهامة والتى عالجت فيه ذلك التشابه بين الإنسان والخيول العجوزة المستهلكة التى تستخدم فى صناعة الطوب المنتشرة على شاطىء النيل، وتعرض لمجموعة من الكادحين الذين يعانون من الفقر والتخلف والاستغلال. وقد حصل الفيلم على ست جوائز عالمية فى مهرجانات سينما الهواة حيث إنه من إنتاج جمعية الفيلم فى مصر.» (٩) هذا الإطار الاجتماعى نراه فى أفلام «السندوتش». (١٩٧٥) «أغنية توحة الحزينة» (١٩٧٢)، «بحار العطش» (١٩٨٠)، «الأحلام الممكنة» (١٩٨٢)، «إيقاع الحياة» (١٩٨٨)، «اللى باع واللى اشترى» (١٩٩٢)، وشجرة الرولاه» (١٩٨٥) (عن تنمية الإنسان اجتماعياً واقتصادياً فى دولة الإمارات).

تحتل مشكلات الحياة اليومية مكاناً بارزاً فى هذه الأفلام، وغالباً ما يختفى الخط الرئيسى للفيلم فى خضم التفاصيل المستقاة من الواقع والتى تجذب إليها كاميرا عطيات الأبنودى صوراً غير متوقعة عن واقع يبدو للوهلة الأولى ثابتاً معروفاً. فبينما تتابع عين الكاميرا شخصية الفلاحة المهجرة من السويس العائدة إليها فى فيلم «الأحلام الممكنة» من خلال عملها فى المنزل (المطبخ، العجين، الغسيل) وخارجه (بيع اللبن) ومن خلال علاقتها بزوجها وبأولادها نتعرف على وجه آخر من وجوه الحقيقة، حيث تختفى صورة البطل الذى قاوم وقدم روحه فداءً للوطن، لتبرز فى الخلفية قصص المعاناة الصغيرة التى صاحبت التهجير وما آل إليه أبناء السويس فيما بعد، وذلك من خلال صور الأرشيف عن ضرب

السويس فى ١٩٦٧ والتى تتقاطع مع ذكريات الشخصية عن الهجرة و «الإسرائيلى» بينما يمر أمامنا بائع الأوانى البلاستيكية على عربية «كارو»!

تلك النظرة الأخرى تطالعنا فى فيلم «شجرة الرولاه» حيث تبدو دول الخليج لنموها الاقتصادى السريع خالية من الهموم بينما تطالعنا لقطات لامرأة فقيرة تشكو من فقر مسكنها وتطالب بمسكن جديد. وتتحدث نساء الفيلم من المثقفات عن النمو الاقتصادى المتصاعد الذى يقابله نمو اجتماعى وإنسانى بطيء يحدث نوعاً من الخلل فى البنية الاجتماعية فى الإمارات، ويقابل ذلك مشاهد من لعبة تنس الطاولة فى مدرسة للفتيات حيث يلعبن حافيات وعلى رأس إحداهن، فوق الحجاب، سماعات المسّجل المتحرك!

تتابع عطيات الأبنودى شخوص أفلامها فى سياق حياتهم اليومية لتلتقط بعينيها تفاصيل مرئية بالغة الثراء، وبأذنيها قصص المعاناة وأحلام الطبقات الفقيرة، وتجرى اختياراتها الموضوعية والفكرية وفقاً لنسق قيمى محدد يبرز قيمة العمل والتعليم فى مواجهة الفقر والتخلف والأمية السائدة. فتتوازن بذلك صور الفقر والمعاناة اليومية مع ثراء الحركة وبساطة التعليق الذى يأتى غالباً على لسان الشخصية المصورة فى الفيلم.

هكذا تعمل النساء جنباً إلى جنب مع الرجال فى «حصان الطين» حيث لا تتوقف الحركة فى مصنع الطوب، وتسجل الكاميرا معاناة العمال وكفاحهم الدءوب من أجل الحصول على قوت يومهم، بينما تعلق إحدى العاملات قائلة أنها لم تكن تبحث عن عمل شاق... لكن العمل ضرورة وحقيقة، ولا وقت للراحة إلا فى نهاية يوم طويل حين يغتسل الجميع فى النيل جنباً إلى جنب مع الحصان.

والعمل الجماعى قيمة تؤكد عليها أفلام عطيات الأبنودى حيث يعمل الرجال والنساء والأطفال فى المصانع الصغيرة والحقول وفى صيد الأسماك («بحار العطش»، «اللى باع واللى اشترى») وفى الأسواق والبيوت، حرفاً جماعية وليست فردية، كطبيعة الحياة فى المجتمعات الفقيرة حيث يتكاتف الجميع ويشترك الكل فى المصير الواحد.

والمعاناة فى العمل مدفوع الأجر يقابلها نوع آخر من المجهود والحركة تقوم به الشخصيات النسائية دون مقابل، كما نرى أمثلة ذلك فى افلام «السندوتش» حيث يسجل الفيلم أعمال الطحن والخبز التى تقوم بها الفلاحة فى بيتها، وفى «الأحلام الممكنة» حيث تتابع الكاميرا حركة «أم سعيد» الدءوب داخل وخارج المنزل على مدى أكثر من ثلاثين دقيقة، وتقول الشخصية أنها تعمل مثل ثلاثة عمال ولا تنال أجرا عن هذا، فكل أملها أن ترى أبناءها سعداء. ونرى أمثلة كثيرة أخرى على ذلك فى «تجار العطش» حيث تجلب النساء الماء من أماكن نائية لخلو القرية من الماء وتغسل الأخريات أوانى الطعام والملابس

فى البحيرة (البرلس) وفى «إيقاع الحياة» حيث تتخذ الحركة إيقاع الحياة اليومية وفى «التقدم للعمق» حيث نرى صوراً من صور العمل التطوعى أو الخيرى فتتابع الكاميرا طبيب جمعية الصعيد للمدارس والتنمية الاجتماعية فى رحلته إلى قرى الصعيد، حيث تسنح الفرصة أمام المخرجة لاستعراض أعمال الطبيب والمعلمات والراهبات فى المستوصف والعاملات فى مصانع النسيج إلى آخر ذلك من صور العمل الذى لا يهدأ.

لكن الاهتمام بقيمة العمل ليس مطلقاً فى أفلام عطيات الأبنودى فهناك من الأعمال ما هو فى ظاهره بناء وفى باطنه هدم وإفساد، حيث تتناول فى آخر أفلامها «اللى باع واللى اشترى» مظاهر البناء والتشييد التى تتم على ضفة قناة السويس، والتى تؤدى إلى خنق طريق القناة وردم أجزاء من البحيرات لتكوين شواطىء صناعية للقرى السياحية والمنشئات الحديثة المخالفة للأعراف والقوانين. وتقابل هذه الصور صور معاناة البسطاء فى محاولاتهم بناء بيوت صغيرة على أراضيهم والتى يُعترض على بنائها. وإلى جانب الاهتمام بتسجيل مراحل العمل المختلفة فى مواقعها المختلفة والإعلاء من قيمة العمل والعمال مع التركيز على الأعمال الصغيرة التى لا تخرج فى مجملها عن ضروريات الحياة اليومية ولا تتعدى فى بساطتها الأعمال اليدوية والصناعية الصغيرة، تسجل عطيات الأبنودى فى «التقدم للعمق» و «الأحلام الممكنة» و «إيقاع الحياة» و «شجرة الرولاه» حلم البسطاء بتعليم أبنائهم من ناحية وإمكانات التعليم ومظاهره فى مصر (والامارات) من ناحية أخرى. فعلى الرغم من الفقر السائد فى مصر على المستوى الشعبى فى الطبقات الفقيرة وعلى المستوى الإدارى فى القدرة على توفير الفرصة للجميع للتعليم، نجد أن للجمعيات الخيرية دوراً فى هذا الإطار من خلال استعراض بعض أعمال جمعية الصعيد فى التصميم على منح الأبناء فرصة التعليم: فينتهى فيلم «الأحلام الممكنة» على مشاهد للطالبة «منى» المتعلمة الوحيدة فى العائلة (٤٨ بنتا) وهى تكتب على الآلة الكاتبة، وتقول إحدى الشخصيات النسائية فى «إيقاع الحياة» أنها تصر على تعليم أبنائها الأربعة رغم أنها لا تملك سوى قطعة أرض صغيرة من الإصلاح، وبقرة تربيها فى نظير الحصول على لبنها.

وتقول عطيات الأبنودى: «أنا جزء من هؤلاء الناس، وعندما أضعهم على الشاشة فذلك لأنهم يستحقون... والفارق أنى أخذت فرصتى فى التعليم.. لو أنهم أخذوا نفس الفرصة لوصلوا إلى ما وصلت إليه... لكنهم إنسانياً أكثر إنسانية منى لأن الحياة هى التى علمتهم.»[١٠] بنفس هذا الوعى ترى عطيات الأبنودى شخوص أفلامها فى الإطار الطبقى

الذى ينشأون فيه، فلا تحاول تجميل الواقع ولا تبريره، فهى ترصده كما يرصده الباحث الاجتماعى وتترك حرية التحليل للمتلقى الذى لا يكف عن طرح الأسئلة خلال المشاهدة ليكون فى النهاية تصوراً شخصياً قد يتفق أو لا يتفق مع تصور المخرجة أو همومها الخاصة. تلك المساحة المتروكة للمتلقى تبدو غائبة فى كثير من الأعمال التسجيلية التى تتخذ من التسجيل ستاراً لإبداء الأحكام أو الإدانة.

بنفس هذه العين الراصدة تلتقط الكاميرا تفاصيل الطقوس والاحتفالات الشعبية مثل السبوع فى «الأحلام الممكنة»، السبوع والعماد والطقوس المصاحبة للموت والفرح فى «إيقاع الحياة»، وسباق الجمال فى «شجرة الرولاه»، إلى آخر ذلك. هكذا يتم التوازن بين تصوير ساعات العمل الطويلة وبين الاحتفالات ذات الطابع الطقسى التى تكشف عن جانب آخر من جوانب حياة البسطاء، التى تهتم عطيات الأبنودى بتسجيلها وتحويلها إلى مشاهد شديدة الإنسانية شديدة الصدق، لا تخلو من لمسة ضاحكة، كأن تقول أم سعيد فى «الأحلام الممكنة» أنها بدأت فى تناول حبوب منع الحمل بعد أن أنجبت أبناءها الثمانية، أو أن تملأ لافتات مثل «كاليفورنيا» وعناوين مثل «طابا» وغيرها بعض مشاهد «اللى باع واللى اشترى»، أو أن تأكل الماعز رغيف الخبز الذى يحمله الصبى فى فيلم «السندوتش».

هكذا يصبح الاهتمام والهم الاجتماعى اختياراً وأسلوباً لا تحيد عنهما عطيات الأبنودى، لأن ما تصنعه فن له وظيفة، وظيفة مستمدة من حياة الإنسان المصرى البسيط: «أنا أخذت الوظيفة الصعبة وهى حياة الناس وهنا تكون مصداقيتى. يسألوننى لماذا لا أصنع فيلماً عن نفسى فأرد لو أن كل مخرج صنع فيلماً عن نفسه فلن يصنع أحد أفلاماً عن هؤلاء» (١١)

يفسر هذا الاهتمام على المستوى الجمالى والتقنى استخدام عطيات الأبنودى للقطة الكبيرة (الكلوز أب)، تلك اللقطة التى لا تدع مجالاً للحيرة وتعطى الفرصة للتأمل والإحساس بالامتلاء. امتلاء الشاشة باللقطة وامتلاء الفكرة بالدلالات. كما نرى فى كثير من مشاهد «تجار العطش» و «السندوتش»، واللقطة المتوسطة لا مكان لها إلا فيما ندر حيث تكون الشخصيات فى وضع الجلوس فتمتلىء بهم الشاشة أيضاً. وتستخدم عطيات الأبنودى اللقطة الجامعة فى محاولاتها التقاط التفاصيل والتوقف عندها ووضعها فى علاقات تكامل أو تناقض مع بعضها البعض، مثل استعراض السويس الذى تليه مشاهد من الحقول فى بداية «الاحلام الممكنة» أو مشاهد البحيرة والصيد فى «بحار العطش»، أو النيل والسوق فى «إيقاع الحياة» أو القرى السياحية والصيادين فى «اللى باع واللى اشترى».

العنصر الجمالي

ولأن عطيات الأبنودى اهتمت فى كل أفلامها بالعنصر الإنسانى ووضعه الطبقى والمهنى وعلاقاته بالآخرين ونظرته الواعية للعالم، فقد جاءت كل أفلامها القصير منها والطويل أقرب إلى «الحدوتة» منها إلى التوثيق. وقد تكون لعملية السرد بداية ووسط ونهاية كما فى «حصان الطين» و «أغنية توحة الحزينة» و «السندوتش» و «الأحلام الممكنة» (يلعب المونتاج السردى[١٢] دوراً أساسياً فى هذه الأفلام حيث يبدأ حصان الطين بوصول الحصان إلى مصنع الطوب وينتهى بذهابه. ويتناول الفيلم من خلال قصص كثيرة صغيرة مراحل العمل اليومى. ويبدأ السندوتش بعملية صنع الخبز وينتهى بانتهاء الصبى من أكل الخبز واللعب عند شريط القطار.. إلى آخر ذلك) وقد تحكى عطيات الأبنودى حكاياها الكثيرة والمتشعبة وهى ترصد شخوصها وتترك للجميع فرصة الحديث حتى تجتمع خيوط الحكى جميعاً تحت عنوان واحد يربط بينها ويفسرها كما فى «بحار العطش» و «التقدم للعمق» و «إيقاع الحياة» و «اللى باع واللى اشترى».

هذا التفتيت أو التكسير المقصود يجمع بين القصص الكثيرة على اختلافها فى سياق مضمون واحد: هذا المضمون يكون أن المعاناة واحدة فى فيلم «بحار العطش» وهو مهدى إلى أهالى قرية برج البرلس الذين يحكون جميعاً معاناتهم من نقص مياه الشرب أو أن الحياة تسير بإيقاع الحب كما فى «إيقاع الحياة»، عن ذكريات عشرين عاماً فى الصعيد، النيل، الصناعات الصغيرة، السوق، طقوس الميلاد والموت والفرح.

تتجلى دراما الحدث والشخصيات فى الصراعات الناتجة عن الإرهاق فى العمل (حصان الطين، أغنية توحة الحزينة) أو مقاومة التخلف والمرض والفقر (التقدم للعمق، شجرة الرولاه) أو البحث عن القوت اليومى (بحار العطش، الأحلام الممكنة) ويتخذ الصراع الدرامى صوراً أكثر حميمية فى «حديث الغرفة رقم ٨» حيث يغلفه تحقق الموت (تزور أم الشاعر أمل دنقل قبره فى بداية الفيلم) وانتظار الموت الذى يعرف المتلقى أنه آت (من خلال حديث الشاعر فى المستشفى).

يرتبط تعريف بار لورنتز الذى سبق أن أشرنا إليه (انظر الهوامش. رقم (٢)) بتعريف المخرج الأمريكى ويلارد ڤان دايك، حيث «تكون عناصر الصراع الدرامى فى الفيلم التسجيلى هى فى حقيقتها قوى اجتماعية أو سياسية وليست صراعاً بين شخصيات

معينة. ولهذا تكون للفيلم التسجيلى صفة ملحمية، كما أنه لا يمكن تمثيله أو إعادة إنتاجه. وهو يتناول مجتمعاً واقعياً وأشخاصاً ومواقف حقيقية. إنه باختصار يتعامل مع الواقع ذاته بكل ما فيه.» (١٣) كما يرتبط هذا التعريف بظهور السينما المباشرة فى أمريكا فى الستينيات والذى تأثر بالأسلوب الصحفى فى التقاط الأحداث وتصويرها دون تدخل خارجي. ويهمنا أن نشير هنا إلى بعض عناصر التشابه بين سينما عطيات الأبنودى التسجيلية وبين السينما المباشرة حيث يجتمع النوعان على عدم استخدام المونتاچ التقليدى أو أسلوب التعليق المقروء الكلاسيكى أو إعداد سيناريو مسبق، وإن كان الاختلاف بينهما واضحاً من حيث الأسلوب والهدف، حيث تميل أفلام عطيات الأبنودى إلى الشاعرية وتستخدم عناصر درامية مثل التمثيل والحوار وبناء الحدث فى صورة سردية مما يجعلنا نقطع باختلافها عن الأسلوب الصحفى. (١٤)

لا تعتمد عطيات الأبنودى فى أفلامها على سيناريو مسبق يتم تنفيذه خلال مراحل التصوير، وإنما تنطلق من فكرة ما وتبدأ فى معايشتها والإعداد لها سينمائياً عن طريق استدعاء ذكرياتها الخاصة (كما فى إيقاع الحياة) أو الالتقاء بالشخصيات الحقيقية وإجراء الحوار معها (كما فى «الاحلام الممكنة») أو تتبع موضوع الفيلم زمنياً ومكانياً (كما فى «التقدم للعمق») أو بالحديث والمناقشة ووضع التصورات المبدئية مع الأصدقاء (كما فى «اللى باع واللى اشترى»). وعندئذ يلعب المونتاچ (١٥) دوره الحقيقى فى توظيف المشاهد داخل نسق معين يبدأ بشيء من الغموض الذى يدفع المشاهد لطرح الأسئلة ثم تتوالى الإجابات داخل الفيلم حتى تتحقق عملية الاتصال، ويكون عندئذ مجهود المتلقى موازياً لمجهود المرسل من حيث إعادة بناء الحدث واستخلاص دلالاته والربط بين عناصره.

وعليه فإن جزءاً من العبء يقع أيضاً على شخصيات الفيلم، تلك الشخصيات التي تعلق على الفيلم فى أغلب الأحيان والتى تعيد تمثيل حياتها أمام الكاميرا حتى تنقل إلى المتلقى ملامح حياتية شديدة التفصيل والخصوصية، وكأنما حدثت بالفعل فى ذات مكان وزمان الحدث، وإن كنا نتفق جميعاً (كما يتفق المرسل والمتلقى فى الفيلم الروائى) على أن ما يحدث على الشاشة حدث من قبل، عشرات بل ومئات المرات فى الواقع، وأن ما نراه هو إعادة تشكيل هذا الواقع داخل إطار فكرى معين هو فى حقيقته اختيار المرسل/ المخرج، وخلال ترتيب زمنى معين يختلف على مستوى زمن تتابع المشاهد عن الزمن الواقعى، وإن اتفق الزمن الواقعى مع زمن اللقطة، والمشهد الذى يتكون من عدة لقطات يحدث كسراً على مستوى زمن الفيلم فى علاقته بالزمن الواقعى. (١٦)

والتمثيل فى الفيلم التسجيلى له خصوصيته التى تميزه عن التمثيل فى الفيلم الروائى،

كما تلاحظ منى الحديدى: «فى تصورنا أن التمثيل فى مجال السينما التسجيلية ضرورى ليس فقط عندما يحتاج المخرج إلى وصف التطورات النفسية والشخصية بل أيضاً عندما يحتاج إلى بناء الأحداث من جديد.» (١٧) وتستخدم عطيات الأبنودى فى أفلامها النمط الأول من الممثلين التسجيليين، وهو الممثل غير المحترف أو الممثل التسجيلى الذى يعيد تمثيل حياته أمام الكاميرا، كما تستخدم التعليق الشخصى أو صوت الشخصية الحقيقية بديلاً عن المعلق الخارجى فى التعليق على مشاهد الفيلم، سواء كانت الشخصية ظاهرة أو مختفية من المشهد.

وعن وظيفة شريط الصوت تقول عطيات الأبنودى: «إنه يضيف معلومة لا تستطيع الصورة أن تعطيها، وبالتالى لم يعد شريط الصوت «زينة». حقيقى أن الصورة أساسية ومن الممكن الاستغناء عن شريط الصوت وفهم الفيلم ولكن أنا أريد أن تصل معلومة علمية إحصائية... وأعتقد أن هذا كان ابتكارى فى «حصان الطين» على المستوى المحلى.» (١٨)

فمنذ «حصان الطين» (١٩٧١)، استخدمت عطيات الأبنودى التعليق الشخصى للرجابة على أسئلة المتلقى حول ماهية الشخصية ووظائفها وثقافتها وتصنيفها الطبقى إلى آخر تلك المعلومات التى يستطيع الصوت أن يثرى بها الصورة.

ولشريط الصوت بمكوناته الثلاثة الرئيسية، التعليق (المقروء أو الشخصى)، الموسيقى التصويرية (أو التعليقية) والمؤثرات الصوتية دور مهم فى تكميل الصورة والتعليق عليها وفتح آفاق جديدة قد لا توحى بها الصورة ويستثيرها الصوت فى ذهن المتلقى. ويرى محمود سامى عطا الله: «أن أهم وظائف الكلام أو التعليق فى الفيلم التسجيلى هو تزويد الصورة بتأييد قوى. والقاعدة هى أن يقوم التعليق بتوضيح الصورة، وإتمام معانيها دون أن يستقل عنها بإعطاء معلومات غير ضرورية لا يحتاج إليها المتفرج مكتفياً بالصورة؛ فإن الصورة الفنية بالحركة واضحة المضمون لا تحتاج لأى كلام يوازيها... وتكون فى ذاتها كافية لإيصال مغزاها إلى المتفرج والتأثير فيه، ولهذا فإن أى كلام لوضع مواز لها لا يكون أكثر من ضجيج وثرثرة، يضر ولن يفيد»

وإذا كان هذا الرأى صحيحاً فيما يخص كثيرا من الأفلام التسجيلية التى تستخدم التعليق المكتوب الذى يقرؤه شخص خارجى (خارج الحدث بعد زمان الحدث) فإنه لا ينطبق كلية على التعليق الشخصى الذى تستخدم فيه عطيات الأبنودى أصوات الأشخاص الحقيقيين، حيث يختلف مضمون التعليق فى كثير من الأحيان عن مضمون الصورة، وإن صارت العلاقة بينهما تكميلية. هنا تنقلب الأدوار وتصل الرسالة الحقيقية عن طريق طرح المشكلة من خلال التعليق، و«التعليق» عليها وإكمالها وإبرازها بالصورة، أى بالإطار

الحركى والمكانى المؤيد للتعليق. نرى ذلك جلياً فى «بحار العطش» حيث تستعرض الكاميرا مظاهر حياة الناس فى قرية برج البرلس، ويعلق صوت أحد الأهالى شاكياً من نقص المياه فى القرية. هنا لا تكون للصورة علاقة مباشرة بالتعليق ولكنها تكمله وتعطى للكلمة بعداً هو بعد التصور.

والتعليق الشخصى اختيار سائد فى أفلام عطيات الأبنودى (حصان الطين، أغنية توحة الحزينة، بحار العطش، الأحلام الممكنة، إيقاع الحياة، شجرة الرولاه، حديث الغرفة رقم ٨، اللى باع واللى اشترى) غير أن أفلامها لا تخلو من التعليق المكتوب والمقروء كما فى «التقدم للعمق» و«اللى باع واللى اشترى» حيث يلعب التعليق دوره التقليدى فى تبرير الصورة وتوضيحها للتأثير فى المتلقى وفقاً لرؤية المخرج. وللتعليق المقروء الذى تقوم عطيات الأبنودى بقراءته فى «اللى باع واللى اشترى» أسبابه الفنية ذلك لأن «الصورة أقل من الفكرة. الفكرة قوية جداً والصورة فقيرة جداً. وتلك كانت معاناتى فى هذا الفيلم. هنا التعليق (التقليدى) عضوى وبدونه لن تصل الفكرة. أنا لست ضد التعليق لأنه فى الفيلم التسجيلى عنصر مهم جداً ولذلك قرأت بنفسى التعليق لأنه جزء منى...» [١٩] هنا يصبح التعليق التقليدى حلاً فنياً مناسباً لشحن الفكرة وإيصالها للمتلقى بنفس القدر المكثف بتضامن الصورة مع التعليق، الذى يضيف للعمل مصداقية وسلطة المعلق الخارجى والذى يرى ويعى ويصدر حكما يعلو فوق شبهة المصلحة الشخصية.

تكاد الموسيقى التصويرية (أو كما تقول عطيات الأبنودى «التعليقية») [٢٠] تختفى من غالبية هذه الأفلام وتستعين المخرجة بدلاً منها – وبنفس دوافع استخدام التعليق الشخصى – بالأغنية الشعبية المتداولة فى مكان وزمان الحدث. والأغنية فى «حصان الطين» ذات مغزى تعليقي، وهى أغنية افتتاحية يبدأ بها الفيلم كما تبدأ أفلام أخرى بالأغنية مثل «التقدم للعمق» و«بحار العطش» و «الأحلام الممكنة» و «إيقاع الحياة». وهى فى مجموعها أغنيات جماعية ترددها أصوات رجالية، تتخذ شكل الأغنية «الأكابيلا» (بدون مصاحبة الموسيقى) أو بمصاحبة آلة أو آلتين من الآلات الشعبية. ويكون إيقاعها هو إيقاع البدايات. لكننا نجد الأغنية أيضاً فى سياق الفيلم وفى نهايته (كما فى إيقاع الحياة، حصان الطين، أغنية توحة الحزينة، السندوتش) وتكون مصاحبة لعمل تقوم به شخصيات الفيلم مثل أغنية الرعاة فى «السندوتش» وأغنية بلادى بلادى التى يغنيها التلاميذ فى «التقدم للعمق» وأغنية الفلاح فى الحقل أثناء حرث الأرض فى بداية «الأحلام الممكنة» والأغنيات الاحتفالية فى بداية ونهاية «إيقاع الحياة» وفى نهاية يوم عمل شاق فى «حصان

الطين». ذلك لأن «الشعب المصرى يحتفل فى كل لحظة... يغنى ويرقص دائماً وهذه رغبة شديدة فى الحياة رغم الواقع المؤلم جداً من وجهة نظرنا.»(٢١)

وكما يضيف التعليق للصورة بالتأييد أو بالنفى تؤثر الموسيقى فى كيفية تلقى الصورة بالتوازى أو بالتضاد، ونرى ذلك واضحاً فى اختيار موسيقى فيلم «اللى باع واللى اشترى» حيث تلجأ عطيات الأبنودى للموسيقى التعليقية بدلاً من الأغنية فى الاحتفالات بافتتاح القناة حيث توازيها موسيقى الاحتفال الراقص فى بداية أوبرا عايدة لڤردى التى تؤيد الصورة بينما تتناقض معها حين تختار عطيات الأبنودى مقطوعة ذات إيحاءات بطولية من نفس الأوبرا لتعلق على صور ردم أجزاء من البحيرات والبناء على شاطىء القناة، حيث تصير البطولة ظاهرياً (البناء) إفسادا وتدميرا وهدما.

يبقى أن نشير إلى استخدام المؤثرات الصوتية فى سينما عطيات الأبنودى وهو استخدام لا يبعد عن وظائف المؤثرات الصوتية التقليدية فى إضفاء صفة الواقعية على الصورة وتزويدها بعوامل التجسيد الصوتى وإثارة التداعيات فى ذهن المتلقى، وهى لا تخرج فى مجموعها عن الأصوات البشرية أثناء العمل وأصوات الحركة والحياة فى الشارع والقرية والسوق، والمؤثرات الموحية زمانياً مثل صياح الديك فى الفجر. ويؤكد روبرت فلاهرتى فى ذكرياته عن فيلم «نانوك الشمال»: «كانت الكاميرا قد حكت القصة الأساسية ولكن الأصوات المميزة كانت تجذبنى كثيراً (...) فالأصوات فى حد ذاتها تخلق صوراً. ويمكننا استخدامها دون مساندة الصورة المرئية – مادمنا قد ميزنا تلك الأصوات وتعرفنا عليها – وبذلك يتم استدعاء الأشياء دون إظهارها.»(٢٢)

ونخلص مما سبق إلى أن علاقة الصورة بشريط الصوت فى أفلام عطيات الأبنودى لا تخرج عن أنماط ثلاثة: فهى إما تكميلية حيث يقوم الحوار والتعليق الشخصى مقام التعليق التقليدى فى شرح الصورة وإضافة بعض عناصر المعرفة إليها، أو تناقضية حيث يناقض الصوت والموسيقى التعليقية أحياناً مغزى الصورة المباشر، أو منفصلة ومستقلة حيث يستقل الصوت عن الصورة لإثارة التساؤل وخلق التوتر لدى المتلقى.

وكما تهتم عطيات الأبنودى اهتماماً خاصاً بشريط الصوت، فقد أولت عنايتها أيضاً لعنصر مهم من عناصر الشريط المرئى وهو عنصر الحركة، أحد دعائم الفيلم التسجيلى الناجح. والحركة بمصادرها الثلاثة : الذاتية، داخل الكادر، والناشئة عن حركة الإنسان أو الحيوان أو الآلة إلخ، والحركة الناتجة عن حركة الكاميرا، والحركة الناتجة عن المونتاچ(٢٣)، تلك الحركة هى الحامل التقنى الذى تنقل من خلاله وبواسطته عطيات الأبنودى تفاصيل العمل والحياة اليومية فى المجتمعات موضوع أفلامها.

وأرى تقسيم الحركة فى أفلام عطيات الأبنودى إلى قسمين: الحركة داخل الكادر وهى تشمل الحركة الذاتية وحركة الكاميرا (صعوداً وهبوطاً، ابتعاداً واقتراباً) والحركة داخل الفيلم والتى تنتج عن القطع وتتابع المشاهد والتوليف (المونتاچ). ويشكل القسمان إيقاع الفيلم؛ المتمهل فى بعض الأحيان حيث تسنح الفرصة لالتقاط التفاصيل، المتوسط فى مشاهد العمل داخل المنازل، السريع في مشاهد العمل فى المصانع الصغيرة والورش والأسواق. والحركة البطيئة ترمز إلى الثبات والتحقق من الجزئيات، وتستعين بها المخرجة فى استعراض الأماكن: الحقل فى «الأحلام الممكنة»، البحيرة فى «بحار العطش»، النيل فى «إيقاع الحياة»، وفى التركيز على وجه المتحدث فى «شجرة الرولاه» و «حديث الغرفة رقم ٨». والحركة المتوسطة هى طابع فيلم «الأحلام الممكنة» حيث تتابع الكاميرا تحركات أم سعيد داخل المنزل من خلال تفاصيل عملها اليومى وتتخذ الحركة هنا «المظهر العادى المألوف لطبيعة الأشياء، وذلك فى عدم تطرفها أو خروجها على المألوف.» [٢٤] والحركة السريعة تميز العمل فى مصنع الطوب (حصان الطين) ومشاهد الاحتفال (إيقاع الحياة) ومشاهد اللعب والمصارعة والرقص والتحطيب وسباق الجمال (شجرة الرولاه).

ترفض عطيات الأبنودى الاستعانة بالكاميرا فى محاولات «زكروباتية» للتأثير على المتلقى أو إيهامه أو الاستهانة بقدراته البصرية والتصورية، فالكاميرا غالباً ما توضع فى مواجهة الشخصيات (النسائية فى معظم الأحيان) وفى مواجهة الواقع لتحديد صفاته وتسجيلها. هكذا «يتعلم» المتلقى كيف يحب شخصيات عطيات الأبنودى (وهذا هو تأثير المواجهة العاطفى والحسى على المتلقى) كما تتحمل الكاميرا عبء النهوض بمسئولية السرد والوصف معاً وتكون للمواجهة مصداقيتها لدى المتلقى الذى يرى بوضوح، نفس وضوح الرؤية الإخراجية ونفس وضوح الواقع الذى تسجله الكاميرا. وربما يكون لثبات حامل الكاميرا دوره فى تأكيد الصورة وترسيخ الفكرة، حيث يندر استخدام الشاريوه فى سينما عطيات الأبنودى أو يكاد يختفى تماماً.

تقوم عطيات الأبنودى بعمل مونتاچ معظم أفلامها كما أشرنا من قبل وقد استطاعت تحقيق نوع من الاستقلال على مستوى الانتاج باقتنائها موفيولا خاصة بها تعتمد عليها فى توليف الأفلام. وللمونتاچ فلسفته الخاصة فى الفيلم التسجيلى إذ يعتمد عليه المخرج فى توصيل الفكرة دون الاستعانة بالتعليق أو الموسيقى. فالمونتاچ السردى الذى استخدمته عطيات الأبنودى فى فيلم «السندوتش» يجعلنا نتساءل عن مغزى الرمز فى نهاية الفيلم حيث يجرى الأطفال لمشاهدة القطار الذى يمر سريعاً أمام لافتة تحمل اسم القرية «أبنود»، دون أن يتوقف. تسير الحياة بقطارها المتمهل فى القرية، كما تنقلها لنا المخرجة

بداية من صنع الخبز وحتى الانتهاء من تناوله، فتستحق أن تتوقف عندها كاميرا المخرجة التسجيلية الراصدة بينما يمر عليها قطار العاصمة مروراً! وعندما تقول أم سعيد بطلة «الأحلام الممكنة»: «أنا لا أحلم إلا على قد اللى معايا» ثم تظهر عناوين الفيلم على لقطات لشخصية «منى» (الفتاة الوحيدة المتعلمة فى العائلة التى يبلغ عدد فتياتها ٤٨) وهى تكتب على الآلة الكاتبة، يصبح الحلم ممكناً ويصبح الإنسان قوة فاعلة إيجابية.

إن فلسفة تتابع المشاهد والربط بين عناصر كل مشهد والمشهد الذى يليه واستخدام الرمز والاعتماد على شاعرية التتابع فى التأثير على المتلقى وتوصيل الرسالة كاملة إليه تؤدى دوراً أساسياً فى خلق دراما الحدث وفى رصد الواقع وتتبعه. فتبرز مشكلة أهالى قرية برج البرلس فى «بحار العطش» ومعاناتهم من نقص مياه الشرب حين يضطرون لغسل ملابسهم وأوانيهم فى البحيرة بينما يقول الفيلم إن فرن القرية الوحيد أخذ تصريحاً بصنع الخبز باستخدام مياه البحيرة. وتبرز هذه المشكلة من خلال تتبع الفيلم لمصادر الحصول على مياه الشرب، بإرسال سيارات النقل التى تحمل الأوانى والبراميل لملئها من قرية مجاورة أو البحث عن الماء فى الصحراء المحيطة أو الاستعانة بمياه الصنبور العمومى، حيث يصبح العنصر الرئيسى فى كافة هذه المشاهد هو إناء الماء الخاوى رمزاً للعطش فى مقابل امتلاء البحيرة بالماء والخير تفسيراً للعنوان «بحار العطش».

وفى فيلم «إيقاع الحياة» تتوالى مشاهد متفرقة عن الحياة فى القرية منذ البداية (بائع الطرح، بائع غزل البنات، البقال، العجوز فى برج الحمام، امرأة تخبز، صيادون فى النيل، رحلة الذهاب إلى السوق والعودة) وحتى النهاية لتصف لنا المخرجة واقعاً بتفاصيله وأحداثه اليومية من خلال المونتاج الوصفى الذى لا يخلو من حكايات صغيرة ينقلها شريط الصوت (امرأة تقول أن لديها أربعة أطفال وهى تُصِرُّ على تعليمهم رغم أنها لا تمتلك سوى أرض صغيرة من الاصلاح الزراعى وبقرة تربيها فى مقابل الاستفادة بلبنها). هذا الفيلم الذى تقول عنه عطيات الأبنودى أنه أشبه بالذكريات فيه نفس تواتر الذكريات وتداعيها بلا منطق فى بعض الأحيان، وبمنطق شاعرى فى أحيان كثيرة اعتماداً على استدعاء صور الذاكرة وترتيبها وفقاً لثلاثة محاور رئيسية حيث خصص المحور الثالث وهو الأكثر وضوحاً للميلاد والموت والفرح والمظاهر المرتبطة بكل منها فى الصعيد. وبترتيب وتتابع اللقطات والمشاهد التى قد تبدو للوهلة الأولى بلا رابط سببى مباشر يتولد المغزى العام للفيلم والذى يفسره العنوان ليصبح الفيلم منظومة رقيقة عن الحياة فى الصعيد[٢٥].

يقودنا الحديث عن هذا الفيلم إلى العنصر الجمالى الأخير والمهم الذى يبرز بشكل

خاص فى أفلام عطيات الأبنودى وهو عنصر المكان. فإلى جانب شخصيات عطيات الأبنودى التى تمتلىء بالحركة وتؤدى دوراً درامياً مهما مقارنة بالفيلم التسجيلى التقليدى، يصبح المكان عنصراً من عناصر الجذب والإثارة. نادراً ما نجد فى أفلام عطيات الأبنودى أماكن مغلقة أو مظلمة، وحين يتم التصوير داخل جدران المنازل فإن منافذ الضوء الكثيرة والفتحات الأساسية كالنوافذ والأبواب والفناء الداخلى الذى تبدو منه السماء تنفى لدى المتلقى الإحساس بالانغلاق وتؤكد انفتاح الإنسان على الحياة وتلاحمه مع الطبيعة. وتحتل الأماكن الرحبة الممتدة مساحة هائلة من الاهتمام حيث تكثر مشاهد النيل في حصان الطين وإيقاع الحياة، والحقول فى السندوتش والأحلام الممكنة والتقدم للعمق وإيقاع الحياة، والبحيرة فى بحار العطش، وشواطىء السويس فى اللى باع واللى اشترى والسوق فى إيقاع الحياة وبحار العطش والأحلام الممكنة وشجرة الرولاه- وإن كانت الشوارع الضيقة التى تطالعنا فى القرى تجتذب اهتمام عطيات الأبنودى فإنها لا تلبث أن تعوضنا إحساس الضيق الواقعى المرئى بامتداد الصوت والحكى الذى يفتح آفاقاً غير مرئية على مستوى المتخيل.

وربما عاب عليها بعض النقاد كما فى فيلم «السندوتش» «بذخه فى نظرته السياحية فى بعض المواقف» (٢٦) تلك النظرة التى يشارك المكان فى صنعها إضافة إلى اختيار الشخصيات والمواقف والأحداث، إلا أن كاميرا عطيات الأبنودى تلتقط دائماً فى المكان صوراً حميمة تعرفها هى، وكأننا نشاهد فى أفلامها مقاطع من سيرتها الذاتية (كما فى الصعيد والسويس) (٢٧) ونشاركها فى إعادة تركيب تلك المقاطع دون أن ندين المكان أو نتعالي عليه. فعطيات الأبنودى تواجه وتترك الفرصة للمتلقى ليتأمل المكان جمالياً ويتعرف على سماته سلباً أو إيجاباً فيتعاطف معه أو يرفضه.

إن الفيلم وسيط جماهيرى يدعو إلى التأمل وفتح الحوار (ثم إصدار الحكم الذى قد يتفق أو يختلف مع رؤية المخرج وفقاً لاختلاف وتباين ثقافة وبيئة المتلقى). وهو فى صورته التسجيلية يستعين بالصورة بعناصرها المختلفة (وقد تناولنا منها عنصرى الحركة والمكان) لتوصيل رسالة ما للمتلقى، اختارت عطيات الأبنودى فى أفلامها أن تكون تلك الرسالة اجتماعية. ويعلق هاشم النحاس فى محاولته التنظير للنهوض بالفيلم التسجيلى فى مصر: «إن الفيلم حين يتعرض للإنسان فى ممارساته اليومية إنما يتعرض لمنظومة من القيم. وعلينا أن نؤكد القيم الايجابية بقدر ما نستبعد أو ننتقد القيم السلبية - دون الانزلاق إلى أمراض تأنيب الذات أو الحط من قيمتها - ومجرد تقديم الإنسان باحترام لآدميته - مهما

كان النقد – يكفى لتأييد القيم الايجابية التى هى بمثابة عوامل ترابط المجتمع والإحساس بالانتماء.» (٢٨) هذا الاختيار الاجتماعى الذى يبدو جلياً فى الاهتمام بالعنصر الإنسانى وبالإطار المكانى الذى يتحرك فيه والذى يحمل دلالات خاصة طبقية وفكرية ونفسية وتاريخية، كان ظاهراً فى إنتاج السينما التسجيلية فى السبعينيات من خلال ماسمى بالتيار الاجتماعى «الذى جاء تعبيراً عن موقف جيل من الشبان يشكل فيما بينه نوعاً من التجانس والتآلف الفكرى وتوحد الرؤية الفنية والاهتمام بالمشاكل الحقيقية للمجتمع...»(٢٩) وقد استمرت اختيارات عطيات الأبنودى الموضوعية داخل هذا الإطار فى فترة الثمانينيات وبداية التسعينيات، محافظة على قدر من الاستقلال الاقتصادى سمح لها باختيار الموضوع وأسلوب المعالجة السينمائية الذى يتفق معه.

العنصـــــر الاقتصـــــادى

أشرفت عطيات الأبنودى على إنتاج معظم أفلامها وساهمت فى تمويل عدد لا بأس به منه، فاشتركت فى تمويل «حصان الطين» و «السندوتش» و «أغنية توحة الحزينة» و «إيقاع الحياة» و «حديث الغرفة رقم ٨» بينما ساهمت بعض الهيئات الرسمية والخاصة فى إنتاج بعض أفلامها، مثل جمعية الفيلم، وهيئة السينما والمعهد العالى للسينما وجمعية الصعيد للمدارس والتنمية الاجتماعية والقناة الرابعة البريطانية وهيئات وشركات من ألمانيا وكندا والمركز القومى للأفلام التسجيلية. ويعلق هاشم النحاس قائلاً أن عطيات الأبنودى نجحت فى «أن تجد الممول أو المشارك فى إنتاج أفلامها مع المحافظة على أن تكون هذه الأفلام تعبيراً عنها.» (٣٠)

ورغم أن عطيات الأبنودى قد تخطت بنجاح عقبة الحصول على ممول فإن أفلامها مثل غالبية الأفلام التسجيلية فى مصر والعالم مازالت توزع وتعرض على نطاق ضيق مقارنة بالفيلم الروائى وذلك على المستويين المحلى والعالمى. ويرصد هاشم النحاس أسباب هذه الأزمة مشيراً إلى قصور المفاهيم المتعلقة بالفيلم التسجيلى من حيث سيطرة مفهوم الفيلم الاعلامى المباشر وسيطرة اساليب التعامل الخاصة بالفيلم الروائى التجارى والاحتماء بعباءة شرف الموضوع مع انتاج أفلام ذات قيمة فنية وموضوعية محدودة. (٣١)

ورغم اشتراك معظم أفلام المخرجة فى مهرجانات محلية وعالمية إلا أن المتلقى

الأساسى والمستهدف من هذه الأفلام يظل غائباً. وإذا كانت عطيات الأبنودى تصنع أفلامها عن الإنسان المصرى البسيط وتحمّل تلك الأفلام رسالة اجتماعية مهمة فإن فكرة وجود متلقٍّ معين (مستهلك رئيسى للسلعة الفنية) تظل أيضاً غائبة (حيث تتوقف علاقتها بالفيلم بعد الانتهاء من العرض الأول). هكذا يقع العبء الأكبر على المؤسسات الحكومية فى مصر فى عرض هذه الأفلام عرضاً جماهيرياً يسمح لعملية الاتصال (مرسل - رسالة - متلقى) أن تتحقق، هذا إن اعتبرنا أن المستهلك الرئيسى لتلك الأفلام هو المتفرج المصرى، ويتيح الفرصة أمام صانعى الفيلم التسجيلى لفتح الحوار مع المتلقى وإثراء السينما التسجيلية بآراء واحتياجات المتفرج الأساسية.

إن الفيلم التسجيلى عموماً وأفلام عطيات الأبنودى على وجه الخصوص ما هى إلا «تعبير فرد «متميز» تجمعت فيه آمال وآفاق الفرديات الأخرى المكونة لطبقة اجتماعية أو لتحالف طبقى معين، وهدفه تفجير التناقضات الأساسية الراسبة فى المجتمع سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى التجمعات» (٣٢).

وطموحات وأحلام عطيات الأبنودى الفردية والجماعية تتجلى بوضوح من خلال أفلامها التى هى فى جوهرها شبكة من خيوط السيرة الذاتية تنعكس فى مرآة الآخرين كما تنعكس مشكلات وأحلام الطبقات البسيطة فى ذهن المتلقى وفى ذاكرة المرسل وفى الوسيلة السينمائية الوسيطة لتصنع فى النهاية سينما جادة عن واقع يدعو للتأمل ويفتح الطريق أمام حوارات فعالة بحثاً عن إجابات الأحلام الممكنة.

الهوامـــش

١ - السينما التسجيلية عند جريرسون - تأليف فورسيث هاردى ترجمة صلاح التهامى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٥. ص. (٥) - راجع فى نفس الكتاب تعريف جريرسون ص. (١١٧ - ١١٨) حيث ينظر للفيلم التسجيلى من خلال أفلام روبرت فلاهرتى: «لابد للأفلام التسجيلية أن تستمد مادتها من واقع المكان الذى يجرى تصويرها فيه وأن تبلغ حداً وثيقاً من المعرفة يساعدها على تنظيم هذه المادة بأسلوب فنى. وقد كان فلاهرتى يقضى فى مكان التصوير عاماً أو عامين يعيش فيهما مع الناس حتى تنبعث القصة التى يرويها «من أعماق نفسه».

- ولابد للأفلام التسجيلية أيضاً من أن تتبع منهج فلاهرتى فى التفرقة بين الوصف والدراما...»

٢ – الفيلم التسجيلى. تعريفه – اتجاهاته – أسسه وقواعده.

تأليف د. منى سعيد الحديدى – دار الفكر العربى – ١٩٨٢ ص. (١٦) وتضيف منى الحديدى نقلاً عن بار لورنتز: «هناك عوامل كثيرة يمكن استغلالها درامياً فى الواقع حيث إن الدراما ليست وقفاً على الفيلم الروائى، فالطبيعة والحياة تحويان صراعات لا تقل فى حدتها عن الصراع الدرامى فى المسرح أو الرواية أو القصة، ولكن المهم هو كيفية التقاط الفنان أو المخرج التسجيلى واكتشافه لمادته من الواقع المحيط به.» نفس المرجع.

٣ – يقول روبرت فلاهرتى: «إننى أحاول جاهداً عن طريق السينما أن أعرِّف بالبلد وبسكانها. أحاول أن أجعلهم مادة جذب بقدر الإمكان مع الحفاظ على طابعهم الأصيل. فلا أستعين إلا بشخصيات واقعية، أشخاص يعيشون فى المكان الذى أصور فيه لأنهم فى النهاية أفضل الممثلين.» انظر ص. (٩٨)

HENRI AGEL - ROBERT J. FLAHERTY - COLL.
CINEMA D'AUJOURD'HUI - EDITIONS SEGHERS -
1965. (P.98)

٤ – راجع منى الحديدى – المرجع السابق – ص. ٣٨

٥ – مستقبل السينما التسجيلية فى مصر – هاشم النحاس – المركز القومى للسينما – المهرجان القومى الـ ١٣ للأفلام التسجيلية والقصيرة – ١٩٩٠. ص . (١٤)

٦ – يجدر بنا أن نشير إلى تحول كل من خيرى بشارة وداوود عبد السيد (فيما بعد البدايات التسجيلية) إلى إخراج الأفلام الروائية ذات الطابع الاجتماعى، دليلاً على ما سبق أن أشرنا إليه من تداخل النوعين تقنياً.

٧ – السينما التسجيلية الوثائقية فى مصر والعالم العربى – د. منى سعيد الحديدى – دار الفكر العربى ١٩٨٣. ص. (١٤٨)

٨ – النقد السينمائى – خميس خياطى – سلسلة كتابك رقم ١٤٥ دار المعارف – ١٩٨٢ ص. (٥٨)

٩ – ملف السينما التسجيلية فى المهرجان القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة ١٩٧٠ – ١٩٨٠ – مديرية الثقافة بالإسماعيلية.» إعداد على أبو شادى. ص. ١٦٠، ١٧)

١٠ – لقاء خاص مسجل على شريط كاسيت مع عطيات الأبنودى – المركز القومى للسينما – ١٦ مايو ١٩٩٢.

١١ – المرجع السابق.

١٢ – استخدم هذا التعبير فى كتاب «اللغة السينمائية» لمارسيل مارتان ويعرف فيه المونتاج السردى أو

MONTAGE - RECIT على أنه «أبسط مظاهر المونتاج وأكثرها مباشرة، ويعتمد على تجميع اللقطات وفقاً لمشاهد منطقية أو زمنية بهدف القص، وكل لقطة ذات مضمون حدثي تساهم فى تقدم الحدث من الناحية الدرامية (تتابع عناصر الحكى وفقاً لعلاقة سببية) ومن الناحية النفسية (فهم المتفرج للدراما).» ص. (١٢٥)

MARCEL MARTIN - LE . LANGAGE CINEMATOGRA - PHIQUE EDITIONS DU CERF - COLL 7 e AER- 1955. P. 125.

١٣ – الفيلم التسجيلى – د. منى سعيد الحديدى – سبق ذكره – ص ١٧.

١٤ – ارتبطت بعض أفلام عطيات الأبنودى بمناسبة أو احتفالية خاصة مثل فيلم «عام مايا» (١٩٨٩) وهو إنتاج بريطانى ناطق بالانجليزية بمناسبة مرور خمسين عاماً على انشاء أول مركز ثقافى بريطانى فى العالم، أو بمشكلة خاصة تعانى منها فئة صغيرة من الناس مثل فيلم «بحار العطش» وهو عن معاناة أهالى قرية برج البرلس من نقص مياه الشرب.. ويقترب هذان الفيلمان من أهداف الفيلم – الريبورتاج بانتهاء المناسبة وبزوال مصدر المشكلة يدخل الفيلم فى إطار التاريخ، على العكس من أفلام عطيات الأبنودى الأخرى التى تعالج قضايا أشمل.

١٥ – قامت عطيات الأبنودى بعمل مونتاج معظم أفلامها، فيما عدا «حصان الطين» و«أغنية توحة الحزينة».

١٦ – تتراوح أطوال أفلام عطيات الأبنودى بين ١٠ دقائق (حصان الطين) و٦٣ دقيقة (إيقاع الحياة).

١٧ – الفيلم التسجيلى – د. منى سعيد الحديدى – سبق ذكره. ص. (١٠٨) انظر أيضاً أنماط الممثل التسجيلى ص. (١٠٣)

١٨ – الفيلم التسجيلى وبناء الإنسان المصرى – محمود سامى عطا الله. سلسلة اقرأ– دار المعارف– يناير ١٩٨٠. ص. (٧٦)

١٩ – لقاء خاص مع عطيات الأبنودى – سبق ذكره.

٢٠ – تقول عطيات الأبنودى: «كل شىء فى شريط الصوت يوظف من أجل تجسيد الفكرة – مثل الأغنيات والموسيقى التعليقية فى فيلم «حديث الغرفة رقم ٨» – والموسيقى ليست تصويرية لأنها لا تصنع جواً يجعلك ترين المشهد بالمعنى الذى أريده أنا فى رأسى... ورأيى أن يدخل المشهد بالصورة الخاصة بالمشاهد. فالموسيقى التعليقية تجرى فى ذهن المتلقى حوارا.» المرجع السابق.

٢١ – المرجع السابق.

٢٢ – انظر ص. (١٠٠) HENRI AGEL - IBID - P . 100.

١٣ – انظر محمود سامى عطا الله – سبق ذكره – ص. (٧٥ – ٧٦)

٢٤ – المرجع السابق – ص. (٧٦)

٢٥ – استخدم مارسيل مارتان تعبير«المونتاج التعبيرى» أو MONTAGE- EXPRESSION لوصف هذا النوع من التتابع الذى يعتمد على «تصادم صورتين» للتعبير عن إحساس أو فكرة وإحداث نوع من التكسير فى ذهن المتفرج يجعله أكثر قابلية من الناحية الفكرية لتقبل رؤية المخرج من خلال المونتاج. ووظيفة هذا النوع من المونتاج وظيفة «تفسيرية أو أيديولوجية» تعتمد على «إعادة بناء الأحداث التى اختيرت فى خضم الواقع منطقياً، وتتابعها وفقاً لتسلسل سببى هدفه تفجير معنى الأحداث العميق من خلال مقابلتها.» ص. ١٣٤

MARCEL MARTIN - IBID - P. 134.

٢٦ – ملف السينما التسجيلية – على أبو شادى – سبق ذكره. ص. (١٧)

٢٧ – تقول عطيات الأبنودى عن فيلمها «إيقاع الحياة أنه خلاصة تجارب وذكريات عشرين عاما فى الصعيد بداية من «السندوتش» ومروراً «بالتقدم للعمق». كما أن السويس تحتل مكانياً فيلمين من أفلامها هما «الاحلام المكنة» (١٩٨٣) و«اللى باع واللى اشترى (١٩٩٢).

٢٨ – مستقبل السينما التسجيلية فى مصر – هاشم النحاس – سبق ذكره. ص. (٤٣)

٢٩ – ملف السينما التسجيلية – على أبو شادى – سبق ذكره. ص. (٢٠)

٣٠ – مستقبل السينما التسجيلية فى مصر – هاشم النحاس – سبق ذكره . ص. (١٨)

٣١ – انظر المرجع السابق – ص. (٢٨ – ٣٥)

٣٢ – النقد السينمائى – خميس خياطى – سبق ذكره. ص. (٦٥).



رواية أصوات وازدواجية القيم الذكورية في المجتمع

سلوى بكر

فى نهاية رواية أصوات للكاتب سليمان فياض، يتساءل الكاتب على لسان مأمور قرية الدراويش، عن السبب الحقيقى لموت سيمون الزوجة الفرنسية لابن القرية المهاجر حامد، فيرد عليه طبيب الصحة متسائلاً بدوره عن السبب فى (موتنا). وهكذا يتبدى السؤال الأكبر فى الرواية الممتعة عن القبح والبشاعة والتخلف فى حياتنا الميتة.

على مدى الرواية يجرى ابراز تجليات التخلف من خلال تصوير مظاهر الحياة فى قرية الدراويش، التى باتت تبحث عن ورقة توت، لتغطى بها تخلفها العارى أمام الزائرة الفرنسية، التى تأتى إلى القرية مع زوجها الغائب عن بلدتها منذ ثلاثين سنة، وتجرى محاولات يائسة للامساك بمظاهر الحضارة والمدنية أمام الأجنبية الوافدة، فيعاد طلاء بيت العائلة وتدخل عليه تعديلات (حضارية)، فيزوذ بالشيش والزجاج، وتُغطى أرضه بالبلاط والخشب، ويدخل (الدوش) إلى حمامه، إضافة إلى ابتداع دورة مياه افرنجية وثلاجة صغيرة، إلى جانب الكلوبات والستائر والمقاعد وترابيزة السفرة، والمفارش، إلى آخره.

تجرى محاولات لطمس معالم القذارة والفوضى والتهالك فى كل مكان من قرية الدراويش التى تستنفر بحثاً عن ورقة التوت، ويشترك الجميع فى الاستنفار، ابتداء من مأمور المركز والعمدة، وكبار شخصيات القرية، حتى تلاميذ المدرسة الثانوية الذين زودوا بيت العائلة برسوماتهم لتوضع فى إطارات مذهبة حتى تستكمل مظاهر الترقى والتمدن.

..ولسوف تتبين حقيقة التخلف على نحو أكثر وضوحاً بمجرد وصول الزائرة الأجنبية القادمة من عاصمة الجمال والنور، كما يتردد على لسان شخصية من الشخصيات، فجميع

اصوات : سليمان فياض

من فى القرية التى هبت عن بكرة ابيها لاستقبال الأعجوبة الحضارية، يصابون وتتأكد لديهم العقدة الحضارية بمجرد رؤيتهم للمرأة الأجنبية، حيث تتواصل الرواية فى مقارنات لا تنقطع بين تجليات التخلف (عندنا)، وتجليات التخلف (عندهم) فى بلاد سيمون ابتداءً من الطبيعة والأشجار ومظاهر البيئة وانتهاء بالبشر وسلوكهم، والنساء منهم على وجه التحديد. ومنذ لحظة الاطلالة على سيمون، تبرز الرواية جوهر التخلف: تخلف القيم والمفاهيم والأفكار ووجهة النظر إلى الحياة وإلى النفس، وحالة الانسحاق والانحطاط، والشعور بالدونية الكاملة فى مواجهة سيمون الأوروبية.

ربما من هذا المرتكز على وجه التحديد، تتبدى أهمية الرواية ذات البعد الواقعى العميق، إذ أن الشعور بالانحطاط والدونية، يظل حالة عامة تطال ليس شخوص الرواية ذاتها ولا قرية الدراويش كلها بما فيها المتعلم، والجاهل، وصاحب المركز الاجتماعى المرموق، والوجيه فحسب، بل إن هذه الحالة تقبل الانسحاب على واقع برمته، ليس فى زمان محدد، ولكن فى كل زمان خاضع لشروط النمط الحضارى الغربى، الذى جرى إملاءه على العالم المهزوم عسكرياً خلال حقبة الاستعمار الأوروبى، وليترسخ مفهوم ستاتيكى ظاهرى للمدنية وضدها الهمجية، والتقدم ونقيضه التخلف، ويغيب المفهوم الأهم والأشمل، المتعلق بالقيم والمفاهيم وأسلوب إدارة العلاقات فى المجتمع.

يتجلى تخلف «الدراويش» فى الرواية من خلال الأوساخ والذباب وعيون الأطفال المرمدة، والتبوّل الأحمر، والموت بالاستسقاء، وخشونة وفظاظة نساء القرية، التى تصل إلى حد محاولة ختان سيمون بالقوة، حتى الموت نزفاً، إلا أن شخصية هامشية من شخصيات الرواية هى الست نفيسة، تحاول جذبنا إلى حقيقة التخلف، فتقول فى عبارة سريعة متواضعة، تضيع وسط الرؤية الظاهرية للتخلف:-

عينى علينا. لم نذهب إلى مدرسة. ولم نعمل ما فى أنفسنا ولو مرة واحدة، وها هى الواحدة منا تعيش مثل الميتة، إن كانت ميسورة أو محرومة.

ورغم الشعور الذى ينتاب الست نفيسة بالغبن وغياب العدالة، والحرمان من التعليم والحرية، والحياة الميتة حتى لو كانت المرأة ميسورة أو فقيرة فإن عبء التخلف يقع على المرأة فى الرواية أولاً وقبل كل شيء؛ فالرواية تصل إلى ذروتها، عندما تقرر نساء القرية إجراء عملية ختان لسيمون لتكون مثلهن، أى ممارسة التخلف فى أبشع صورة، غير أن حقيقة الأمر هى أن هؤلاء النسوة يحاولن تصدير القهر الواقع عليهن عبر مظلة القيم والمفاهيم الذكورية، والانتقام من الرجال فى شخص سيمون، والانتقام هذا يشمل الرجال جميعاً، رجال القرية كلهم، الذين أعجبوا بسيمون، وعاملوها بقيم ومفاهيم

الذكورية أولاً وأخيراً، والتى أكتشفت النساء أنها ليست مفاهيم وقيماً اخلاقية فى الحقيقة بقدر ما هى قيم نفعية أولاً وأخيراً.

تدخل زينب زوجة أحمد، عديلة سيمون لعبة الانتقام من قيم الرجال فتصرّح لنفسها بذلك قائلة:

«قلت لنفسى إن حامد إذا عرف ما حدث منا مع سيمون، فلن يكون بوسعه أن يصنع شيئاً، سيغضب قليلاً ويرضيها، وينسى ما حدث. لكنه سيعرف أن زوجته ليست أفضل منى ولا أنظف، وأن المصرية خير من الخوجاية ألف مرة، وسيعرف أحمد أيضاً، ؟أننى أفضل من سيمون الخفيفة اللحم والعظم، وانه ينبغى أن يقبل يديه لحصوله على مثلى، وهو الفقير الجاهل بجوار أخيه حامد».

إن محاولة نساء القرية إجراء عملية ختان لسيمون لهو قمة التعبير عن رفض المرأة لمظلة القيم الجائرة التى تحكمها، فالنساء يقفن مجبرات تحت هذه المظلة التى يمسك بها الرجال لأسباب نفعية ذكورية، ويكتشفن عدم عدالة الرجال، الذين لا يطبقون ما تحمله المظلة من قيم ومفاهيم على سيمون الأجنبية، رغم كونها امرأة مثلهن، أى أن هناك كيل بميزانين وليس بميزان واحد، فسيمون لها مطلق الحرية فى ارتداء ملابسها كيفما شاءت، وتكشف عن أى مساحة تختارها من جسدها، وتخالط الرجال، وتشرب البيرة دون اعتراض من أحد، بل الأكثر ان ذلك يعجب الرجال ويثيرهن، حتى أن القرية باتت كما لو كانت تتمحور حول سيمون؛ حتى التاريخ يمكن أن تغفر اخطاءه فى حضرة سيمون، وها هو محمود بن المنسى الطالب المثقف الحالم بالرحلة إلى عاصمة النور، يلتمس الأعذار، بل ويرتبك عندما تسأله سيمون عن الطواشى صبيح عند زيارتهما لسجن ابن لقمان، فيقول «اجبتها بصدق، وفى حرج بالغ من سؤالها، الذى يشيء بما يعتقده قومها فينا»، ويعلن أنه لا يعرف معنى كلمة (طواشى)، ولا المقابل لها بالفرنسية، بل (ولعنت فى سرى هذا الشاعر الذى قال يوماً، ووصلت قولته إلى باريس: و«القيد باق والطواشى صبيح).

ويضيف محمود المنسى، مؤكداً دونيته أمام سيمون الفرنسية، وضعفه أمام حالتها الحضارية: «وأردت أن احدثها عن الآلاف السبعة عشر الذين قتلوا بأيدى قومها فى هذه المعركة، وفى الدراويش وحدها، وعن النساء اللاتى بقرت بطونهن لمعرفة ما يحملن من ذكور أو إناث، وعن الدجاج والبط فى الدراويش الذى كان يقتل بدك عصاة فى مؤخرته حتى تخرج من العنق أو الفم، وعن القرى التى أبيدت بأسرها على يد جيش نابليون، لكننى راعيت أنها ضيفة، وأنه لا ذنب لها فى كل ما حدث، وأنها حين كانت

تسألني لم يكن في وجهها أو صوتها ما يدل على حقد أو سخرية أو تهكم، لكن من يدري، فهذا الوجه الأوروبي، يمكن أن يخفي وراءه مالا تراه العينان أو تسمعه الأذنان، لكن لماذا آخذها بالظن، والظن اثم ذميم؟!».

لقد وضعت الرواية سيمون في موضع المقارنة مع نساء القرية، غير أن نساء الدراويش، اتخذن سيمون مناسبة لتقييم العدالة الذكورية، واعتبرنها محكاً عملياً، يكشف عن حقيقة الجانب النفعي في التعامل مع المرأة، ولما توصلن إلى غياب العدالة، واختلال ميزان القيم، قررن الوصول بالفعل الدرامي إلى قمته التراجيدية، بالقصاص والانتقام من الذكور.

فلو كان الوافد رجلاً اجنبياً، له شمائل سيمون السلوكية، ومظهرها الحضاري اياه، هل كانت ستنقلب الدراويش رأساً على عقب؟ وهل كان الرجال سيسمحون للنساء بالخروج لاستقباله؟، والتوافد للتعرف عليه والتودد له؟، إن الأجابة بالقطع لا، بل إن التعامل معه كان لابد أن يجري بتحفظ، وربما لن يشعر محمود بن المنسي، بأية غضاضة في مواجهته بما يجري من مذابح قومه في الدراويش، وكان سيفصح له دون أدنى شك عن حقيقة معنى كلمة (طواشي).

إن الشعور بالغبن لدى نساء القرية، نتج أيضاً، عن غياب عدالة المقارنة بينهن وبين تلك الوافدة الأجنبية، فهن جاهلات، مكبلات السلوك، لم تتح لهن فرصة للحياة الحقيقية كما قالت الست نفيسة، ورغم ذلك فالرجال لا يكفون عن عقد المقارنات بينهن وبين سيمون الأجنبية ذات السحر الخفيف، المقبول منها أي شيء وكل شيء.

إن اختيار امرأة أجنبية فرنسية لتوضع موضع المقارنة مع هؤلاء النساء يعكس غياباً في العدالة الذكورية، طالما ظهرت في الأدب العربي المعاصر، ورغم أن الرواية لا تتمحور حول هذه المسألة تحديداً، إلا أن المقارنة تظهر على امتداد الرواية، ومنذ اللحظة التي تطأ فيها قدما سيمون، أرض القرية، فها هو محمود بن المنسي، الذي كُلف بالتواجد قرب سيمون لمعرفته لغتها، يصف لحظة رؤيته لها لأول مرة فيقول: «أما هي سيمون، فليست جذابة ولا جميلة، ولا قبيحة، جلدها أحمر لوّحته الشمس في الطريق بسرعة، عودها على نحافته بض وممتلىء، فستانها الأزرق الريش مع بشرتها فاتنان وساحران معاً. خطوها عزف، وعيناها الزرقاوان تبرقان حيوية. عديدات هن في قريتنا أجمل كثيراً منها، وأكثر جاذبية، لكن هذه فيها روح، وشخصية متكبرة، وعزيزة، على ما يبدو فيها من خفة ومرح وبساطة. وشعرت حيالها بالأسى لنسائنا جميعاً».

أما عمدة القرية، فبعد حضوره حفل استقبال كبير لسيمون حضره أيضاً مأمور المركز وأعيان البلد، عاد إلى بيته وظل خيال سيمون معه، قال:

«لم يبارحنى طيفها وأنا نائم، حسبت مرة أنها حورية من الجنة، ومرة جنية خرجت من البحر، ومرة فتنة سلطها الشيطان على الدراويش فى صحبة حامد البحيرى. وحين اقتربت منى زوجتى تلك الليلة، متزينة على غير العادة، ومتعطرة أكثر من ليلة الزفاف، ومتى؟ بعد خمس وعشرين سنة من الزواج!! صحت بها، وأدرت لها ظهرى، لا أكذب على نفسى، إذا قلت اننى أحسست بها، فى تلك اللحظة كبقرة، مجرد بقرة».

وربما تبادر سؤال إلى الذهن، وهو: هل لو كانت الوافدة زوجة حامد ابن القرية، امرأة مصرية تنتمى إلى طبقة عليا، وتجيد لغة أجنبية أو اللغة الفرنسية كسيمون، هل كان يجرى التعامل معها، مثلما جرى التعامل مع الأجنبية، أم كانت ستخضع لمظلة القيم ذاتها التى تخضع لها النساء القرويات؟.

إن سيمون المصرية كانت ستعامل بطريقة أخرى، بلاشك، حتى لو كانت ترتدى أحدث الأزياء الأوروبية، وتجيد الرقص، والإمساك بالشوكة والسكين، والأكل بهما بمهارة، وكانت ستدخل تحت المظلة إياها، حتى لو كانت حاملة بالكامل لشروط الحضارة السيمونية.

إن ازدواجية القيم الذكورية ذات الطابع النفعى تجاه المرأة، تتبدى فى كثير من مواضع الرواية، كاشفة عن حقيقة التخلف، وموقعه الباطن، وهو المفسر الحقيقى لفعل النساء الوحشى التراجيدى تجاه سيمون فى نهاية الرواية، فالرجال يحق لهم الإعجاب بسيمون، والانبهار بها، أما النساء فلا، فزينب زوجة أحمد وعديلة سيمون تحاول تقليدها، وعندما تنفرد بزوجها فى الغرفة تقول له:

- بردون شيرى.. سى أهمد.

فيعلن أحمد الزوج عن استنكاره لسلوك زوجته ويقول:-

«ووصل بها الأمر، إلى حد أنها، رفضتنى لأول مرة ذات ليلة بحجة انها متعبة، ولا نفس لها، وانها سئمت هذه المعاشرة كالأرانب. ووجدتنى أكاد أتذلل لها وأتوسل.

ويضيف أحمد:

وددت أن ألطمها على فمها كلما نطقت أهمد.. وى.. حتى يسيل منه الدم. لكنى كنت خائفاً فى الحقيقة من أن تنكر سيمون على ذلك، ولا قبل لى بغضبها على.

إن الموقف من النساء المعجبات (بالروح والحضارة)، و(النظافة والطباع) على حد

تعبير حامد مع زوجته سيمون، عند ما عاد مرة أخرى إلى وطنه بعد ثلاثين سنة، هو الموقف ذاته من النساء، الذى كافة منذ سنوات بعيدة، عندما أعجبن (بالروح والحضارة)، و(النظافة والطباع) أثناء الحملة الفرنسية، والذى يجرى اجتراره فى الدراويش زمن الرواية، والذى سوف يجرى دوماً طالماً بقيت القيم الذكورية تجاه المرأة فى مجتمعنا، فأحمد يرفض إعجاب زوجته زينب بسيمون، وهو إعجاب لا يخلو من الغيرة منها، والحقد عليها، وهو الموقف ذاته الذى كان من اعجاب النساء (بالحضارة الغربية) وقت الحملة الفرنسية؛ يقول الجبرتى فى كتابه المكرس للحملة الفرنسية، والمعنون مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس، وذلك فى معرض حديثه عن فظائع الفرنسيين:-

«ومنها تبرج النساء وخروج غالبهن عن الحشمة والحياء، وهو أنه لما حضر الفرنسيس إلى مصر، ومع بعض منهم نساؤهم، كانوا يمشون فى الشوارع مع نسائهم وهن حاسرات الوجوه، لابسات الفستانات والمناديل الحرير الملونة ويسدلن على مناكبهن الطرح الكشميرى والمزركشات المصنوعة، ويركبن الخيول والحمير ويسقنها سوقاً عنيفاً، مع الضحك والقهقهة ومداعبة المكارية معهم وحرافيش العامة، فمالت إليهم نفوس أهل الأهواء من النساء الأسافل والفواحش، فتداخلن مع الفرنسيس لخضوعهم للنساء وبذل الأموال لهن، وكان ذلك التداخل أولاً مع بعض احتشام وخشية عار، ومبالغة فى إخفائه، فلما وقعت الفتنة الأخيرة بمصر، وحاربت الفرنسيس بولاق، وفتكوا فى أهلها وغنموا أموالها، وأخذوا ما استحسنوه من النساء والبنات، صرن مأسورات عندهن فزيوهن بزى نسائهن وأجروهن على طريقتهن فى كامل الأحوال فخلع أكثرهن نقاب الحياء بالكلية».

وإذا كان أحمد قد ودّ لطم زوجته على فمها حتى يسيل منه الدم، فإن الدم قد سال بالفعل حتى الموت من أولئك المعجبات بمسلك الأجانب زمن الحملة الفرنسية، ويروى الجبرتى كيفية قتل زينب البكرية، ابنة الشيخ البكرى، أحد أعمدة المشايخ المصريين وقت دخول الحملة الفرنسية فيقول فى المرجع المشار إليه آنفاً أيضاً:

«وفى يوم الثلاثاء رابع عشرينه، طلبت ابنة الشيخ البكرى، وكانت ممن تبرج مع الفرنسيس بمعينين من طرف الوزير فحضروا إلى دار أمها بالجودرية بعد المغرب واحضروها ووالدها فسألوها عما كانت تفعله، فقالت إنى تبت من ذلك فقالوا لوالدها ما تقول أنت فقال أقول إنى برىء منها فكسروا رقبتها وكذلك المرأة التى تسمى هوى التى كانت تزوجت نقولاً القبطان، ثم أقامت بالقلعة وهربت بمتاعها وطلبها الفرنساوية،

وفتش عليها عبد العال وهجم بسببها عدة أماكن كما تقدم ذكر ذلك. فلما دخلت المسلمون وحضر زوجها مع من حضر وهو اسماعيل كاشف المعروف بالشامى أمنها وطمنها وأقامت معه أياماً، فاستأذن الوزير فى قتلها، فأذنه فخنقها فى ذلك اليوم أيضاً ومعها جاريتها البيضاء أم ولده، وقتلوا أيضاً امرأتين من اشباههن».

ويتعرض كريستوفر هيرولد فى كتابه «بونابرت فى مصر» لزينب البكرية فيقول «وفى رواية ينقصها السند الكتابى، أن زينب بنت الشيخ البكرى التى لم تتجاوز الستة عشر ربيعاً، لقيت فى نفسه - يقصد نابليون بونابرت، إذ جاء ذكر زينب البكرية فى سياق الحديث عن غراميات نابليون - هوى أكثر من سواها. لقد كان مغرماً بالأجساد الجميلة والأطراف الدقيقة، والحسناء المصرية الشابة لا تبارى فى هذا الميدان، وليس فى إمكاننا أن نعرف على وجه التحقيق لم وإلى أى مدى أغضى أبوها الشيخ عن هذه الصلة، ولعله كان مشغولاً عن مراقبة ابنته مراقبة مشددة بالجرى وراء مملوكه المتنازع عليه أو بشرب زجاجات البرندى والبرجندى كل ليلة، أو بأحلامه بأنه قد يصبح حما السلطان الكبير. وعندما اضطر الفرنسيون للجلاء عن مصر فى سنة ١٨٠١، أراد غلاة المؤمنين معاقبة النساء اللاتى عاشرن الكفار وكانت زينب إحدى ضحاياهم، وقد عرفت فى أيام عزها بـ (فتاة القائد المصرية)».

إن رواية اصوات تكثف بعمق مدى ارتباط مفهوم التخلف بمسألة المرأة وتؤكد أن التخلف الحقيقى يكمن فى كيفية النظر إلى الحياة، وطرائق إدارة العلاقات الاجتماعية؛ وتحديداً بين الرجل والمرأة؛ ومنظومة القيم والمفاهيم التى تحكمها؛ كما أنها تعكس بذروتها التراجيدية حقيقة وعى النساء بالظلم الواقع عليهن، ومدى شعورهن بغياب العدالة القيمية، وهيمنة النفعية الذكورية عليها، وإن تمخض هذا الوعى عن محاولات ذات طابع انتقامى فج، يتسق ومستوى وعيهم الاعتيادى بالحياة والعالم ، ولعلنا لانبالغ إذا ما قلنا أن اصوات رواية فريدة حقا فى تناولها لموضوع العلاقة بالآخر وبالغة الصدق والحساسية فى البحث عن مفهوم أعمق للتخلف، و إن جاء ذلك بطريقة سهلة ميسرة ذات تقنيات أدبية ممتازة ليست محلاً لاهتمامنا فى هذا المقال.

المراجـــــع

١ - أصوات - مطبعة الارشاد- بغداد ١٩٧٢.

٢ - مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس - لجنة البيان العربى ١٩٦٩م - القاهرة.

٣ - بونابرت فى مصر - ج كريستوفر هيرولد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦.



عندما ينطق الصمت

دراسة مقارنة لفن القصة القصيرة عند رضوى عاشور وخناثة بنونة

د. فاتن مرسي

مقدمة

يحاول هذا المقال أن يقدم دراسة نقدية لمجموعتين قصصيتين لروائيتين عربيتين هما رضوى عاشور والكاتبة المغربية خناثة بنونة (المولودة فى فاس ١٩٤٠) ولعلها المرة الأولى فيما أعتقد التى تقدم فيها الكاتبة المغربية للنقد فى مصر رغم أنها أول كاتبة مغربية تنشر لها مجموعة قصصية، وكانت بعنوان « ليسقط الصمت » عام ١٩٦٧ . وأعتقد أن السبب فى هذا يرجع إلى عدم توافر هذه النصوص فى مكتباتنا فى مصر. على أية حال إن دراسة مجموعة «الصمت الناطق» التى نشرت عام ١٩٨٧ لخناثة بنونة ومجموعة «رأيت النخل» لرضوى عاشور المنشورة عام ١٩٨٩ بثراء مادتها القصصية وتنوع موضوعاتها، يتيح الفرصة لكشف نقطة التماس الأساسية بين هاتين الكاتبتين وهى فى المقام الأول مرتبطة بصياغة كلتيهما لواقعها. ولعل من لغو الكلام تأكيد مدى التشابه فى جوهر الواقع العربى كما ينعكس فى الخطاب القصصى للمجموعتين ، ولكن فى الوقت نفسه تحاول الدراسة التعرض للطريقة التى تصوغ بها كلتا الكاتبتين واقعها حيث إن هذه الصياغة تختلف - كما سنرى - وفقا لرؤية كلتيهما الشديدة الخصوصية للواقع الاجتماعى والسياسى، المرتبط بشكل عام بمشاكل الخبز والحرية، وبأزمة الهوية والسلطة. وبشكل خاص بالمأساة الانسانية لبطلات وأبطال القصص.

ولعل الفن القصصى، وبالتحديد فن القصة القصيرة ، يعتبر من أكثر الفنون الأدبية التى تتيح أصدق التعبير عن تجربة الإنسان العربى وأزمته التى تزداد وطأتها يوما بعد يوم. فكما يقول صبرى حافظ عن هذا الفن الذى يسميه «فن الأقصوصة» ويعرفه بأنه:

«هذا الفن الأدبى البسيط المراوغ الملىء بطاقة شعرية مرهفة وقدرة فائقة على تقطير التجربة الإنسانية والقبض على جوهر النفس البشرية والتعبير عن صبواتها ومطامعها وأحزانها ببساطة ويسر آسرين».[1] ويمكن القول أن اختيار الكاتبتين لأحداث القصص مرتبط بدلالة هذه الأحداث وأبعادها الاجتماعية والسياسية والذاتية أيضا؛ ولذلك يتناسب المدخل الذى ندرس فيه المجموعتين من خلال ثلاثة محاور هى: علاقة القصة بالتاريخ، الشخصية القصصية، وأزمة الهوية.

علاقة القصة بالتاريخ

بالنسبة للمحور الأول وهو علاقة القصة بالتاريخ، ونقصد بالتاريخ هنا، الأحداث التاريخية سواء كان ماضيا بعيدا أو قريبا، أو حتى معاصرا لأحداث القصة نفسها. فالتاريخ، وخاصة السياسى والنضالى نجده ماثلا فى بعض قصص المجموعتين بشكل مباشر. ويكاد يكون موجودا بشكل غير مباشر فى معظم القصص . ولا يهمنا هنا المادة التاريخية فى ذاتها بقدر كيفية توظيف كل كاتبة لهذه المادة.

وبداية يمكن القول أن المجموعتين تقيمان علاقة جدلية بينهما وبين التاريخ، والمقصود بذلك أن «يحافظ كل منهما على موضوعيته» (بقدر الإمكان)، ولايطغى أحدهما على الآخر، ويتبادلان التأثير والتأثر» [2] ففى أول قصص مجموعة «رأيت النخل» وعنوانها «يريد أن يطمئن» نجد الكاتبة توظف التاريخ، وبالتحديد حرب ١٩٦٧ لإبراز التاريخ المعاصر، وذلك عن طريق المفارقة. فجد الطالبة « نادية أحمد فهمى» يصمم كلما عرف نفسته على أنها «ابنة شهيد» وأنه «والد الشهيد» استشهد فى حرب ٦٧، وعندما تأخذ الحفيدة إذن جدها فى الذهاب إلى رحلة إلى بورسعيد مع الكلية يوافق الجد، فهى «فرصة تعرف بلدها وأيضا ترى شيئا من الأرض التى حارب فيها أبوها واستشهد من أجلها» [3] بينما يقرأ الأستاذ بالقسم الإعلان « الجذاب» للرحلة والذى يقول:

المدينة الحرة تفتح لك بحرها

بورسعيد بحر من السلع

تعال معنا لتسبح وتشترى! »[4]

وتنتهى القصة بصوت كامليا/الراوية التى استقر رأيها على الذهاب حيث وجدتها «فرصة للراحة وأيضا لكى (تشترى) صابون سائل للشعر وشرابات نايلون [5] فالكاتبة

هنا تقوم باستحضار التاريخ، وعن طريق السخرية تنقد واقع الثمانينات بقيمه الاستهلاكية والانفتاحية التى جعلت من المدينة الحرة بورسعيد «منطقة حرة» يزورها الزائرون بحثا عن السلع المستوردة ذات الأثمان المعقولة.

وأيضا فى قصة «يوم ليس كباقى الأيام» والتى تتعرض ليوم فى حياة أستاذ جامعى تمر أربعون سنة على أول يوم وقف فيه للتدريس ، ومن خلال الحوار الداخلى يقوم الأستاذ بسرد شريط حياته ، منذ عام ١٩٤٦ أيام مظاهرات شباب الجامعة لسقوط اتفاقية صدقى - بيفن مرورا بالجلاء، فالعدوان الثلاثى ثم المعتقلات ١٩٥٩ وحتى اعتقالات ١٩٨١، وعندما كان يتذكر العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ حيث كان يعد لدرجة الدكتوراه فى إنجلترا يؤكد ضبط غضبه وحماسه ليقوم «بالمهمة المقدسة» «وهى مهمة التدريس فى الجامعة التى تحملت من أجلها أن أقبض على جمرة من النار» [٦] بعد هذه الفقرات المشحونة بالأحاسيس الفياضة وسرد لأحداث التاريخ من أجل الوقوف على موقف البطل منها، تنقلنا الكاتبة إلى مشهد آخر، بين الأستاذ وحفيده «شادى» الذى يسأله عن حياته، وعندما يجيبه يرد عليه الصغير وهو ينتمى إلى جيل الثمانينات «وما قيمة ذلك يا جدى إن كنت تسكن هذه الشقة الصغيرة ولا تملك سيارة ولا تذهب إلى أوروبا للاصطياف كل سنة». [٧] فالطفل هنا إفراز طبيعى لقيم الثمانينات الانفتاحية. مرة أخرى، نجد المفارقة الشديدة بين زمن وزمن آخر. يزيد من هذا التناقض استخدام الكاتبة لبعض الأساليب السردية بجانب السخرية والمفارقة وهو التناص، ففى هذا اليوم يترنم الاستاذ بنشيده المفضل الحماسى وهو فى طريقه إلى الكلية لإلقاء محاضرته:

كـــل مصـــرى ينـــادى	أنـــا ملـــك لبـــــلادى
قلـــبى يمينـــى فـــؤادى	روحـــى فـــدا أوطـــانى [٨]

ولكن ما أن يصل إلى الكلية ليقوم بواجبه وما يعتبره « حق مقدس لطلابه لايملك المساس به » [٩] توظف الكاتبة السخرية حين يجد الأستاذ المدرج معدا لحفل استقبال، فيعتقد أن الكلية ستكرمه، ولكن سرعان ما يتبدل هذا السرور إذ يعرف أن هذه الترتيبات من أجل الأستاذ الأجنبى الذى يحضر إلى الجامعة بصحبة الوزير وسفير البلد الأجنبى.

تشير النماذج المشار إليها أن الكاتبة تدرك حقيقة الحدث التاريخى وعمقه فى سياقه التاريخى، فالأزمنة والأمكنة هنا واضحة الحدود والمعالم وحضورهما جنبا إلى جنب جزء لا يتجزأ من نسيج القص وموضوع القصة.

وإذا انتقلنا إلى مجموعة خناثة بنونة «الصمت الناطق» نجد على العكس من مجموعة «رأيت النخل» اختلاط الأزمنة والأمكنة وأيضا الأصوات، فالمجموعة يمكن أن توصف بالقصة القصيرة السياسية ذات الموضوع المباشر فى الكثير من الأحيان، والتى تنزلق أحيانا إلى مخاطر القصة أو الرواية السياسية وهى المباشرة والهتاف أو الصراخ فى بعض الأحيان . ولعل استخدام الكاتبة لأساليب السرد الخاصة والمتنوعة، مثل استخدام الشكل الدرامى أو المسرحى فى القص ، واختلاف الأصوات وتداخلها، وكذا استخدام أسلوب المونتاج السينمائى، وفى بعض القصص يقلل إلى حد كبير من وطأة المباشرة. وسوف نعود فيما بعد للحديث عن الأساليب السردية التى تستخدمها الكاتبة، ولكنى أريد أن أؤكد هنا على علاقة الكاتبة وقصص المجموعة بالتاريخ.

وكما هو الحال فى قصص مجموعة رضوى عاشور ، تقوم خناثة بنونة باستحضار تاريخ المقاومة الوطنية فى المغرب، ليس بغرض الانتماء فى أحضان ماض للاحتماء أو الهروب من الحاضر، ولكن كمحاولة لاكتشاف القوى الكامنة فى الحاضر لتحقيق التغيير، أى أن الكاتبة هنا تقوم باستلهام الماضى لكشف إمكانية تحقيق أحلام الحاضر.

ففى قصة «فصل من العذاب» التى كتبت على هيئة مسرحية بحيث نجد فى القصة عناوين جانبية تحمل عنوان مكان المشهد مثل «المؤسسة» «جلسة» «المدينة»، «لقاء» و «الحافلة»، ولكن الأخيرة تعتبر نقطة أو علامة الترقيم لمشاهد القصة المختلفة، فالقصة تبدأ فى الحافلة. ويتخلل مشهد الحافلة المشاهد الأخرى بحيث تصبح الحافلة محطات تنقل السرد بين الشخصيات المختلفة، وجميعهن نساء: مليكة المحامية، وربيعة الدبلوماسية وزينب، وعائشة وهى بطلة القصة التى تحاول أن تكون مجموعة للنشاط السياسى كما يبدو من الحوار. أثناء ركوبها الحافلة تتذكر عائشة الماضى النضالى لجدها حين كان: « يغرس اسم الله واسم محمد وسط اليهود بالمدينة .. لقد كان لجيله أسلوبه فى النضال، وبذلك استولى على أرض وبنى عمارة جعل إحدى شققها منطلقة لصيحة الله أكبر... وكان هو يدخل مجللا بوجاهة الدفاع عن قضية ، نظرا بأن من اليهود من مد يده للأخطبوط الفرنسى » (١٠) إن عائشة مدركة تماما أن الماضى له ظروفه، بل إنها تتفق تماما مع طريقة جدها فى النضال، ولكن مع ذلك استحضارها لهذا الماضى كان بهدف: «أن تحيى القضية والنصر فى سطح العمارة، وأن تكسب من دلالتها اقتدارا إضافيا للتغلب على الجفاف»،(١١) بالطبع هو جفاف الحاضر، أو التاريخ المعاصر.

وفى قصة «حوار الصم» تستخدم الكاتبة أسلوب تداخل الأصوات فى إطار القصة داخل القصة. فالمقابلة بين «مسيو روبير» الفرنسى وبين مديرة المدرسة. حيث جاء لها

ليتوسط لابنة «فاطمة» خادمته لكى تحصل على منحة من المدرسة. والقصة المتضمنة هنا، أو هى قصة الإطار، هى حكايات الأب والعم والخال القديمة لمديرة المدرسة عن النضال ضد الاستعمار. وتتداخل الأزمنة هنا، فحين تتذكر حديث الأب عن الحماية الأجنبية، والخال عن الحكم بالإعدام والسجن ، وتنظر إلى «مسيوروبير» ووجوده فى مكتبها وطلبه، تشعر أن النضال مازال قائما وأن إستقلال الوطن كان استقلالا جزئيا . وفى حوار لا يخلو فى بعض الأحيان من المباشرة التى كان يمكن تفاديها، تستحضر المديرة روح نضال الماضى ولكن مع إدراك اختلاف نوعية الاستعمار وطرق النضال حيث « تغيرت الشروط وأسماء المواجهة» .[١٢]

أزمة الشخصية القصصية

إذا سلمنا بأن الفن القصصى بشكل عام يعنى بتصوير اللحظة الحضارية لمجتمع معين، وأن القصة القصيرة بشكل خاص تهتم بأزمة الإنسان فى هذا المجتمع[١٣] وذلك عن طريق تصوير مواقف معينة تعبر عن السلوك الإنسانى الذى يعبر بدروه عن قيم ثقافية واجتماعية معينة ، فإن العناية باختيار الموضوع وانتقاء الشخصية القصصية التى تجسد الحدث الدرامى والصراع الذى يحرك الحدث هو عنصر أساسى من أسس نجاح القصة[١٤]. من هذا المنطلق نجد أن اهتمام كل من رضوى عاشور وخناثة بنونة بطرح أزمة الإنسان العربى عن طريق اختيار الشخصية القصصية المناسبة ، تعتبر محورا أساسيا من محاور الصراع الدرامى فى القصص. وتجدر الإشارة هنا إلى خصائص الشخصية القصصية بشكل عام كما يوردها «طودورف». يقوم «طودورف» [١٥] بتقسيم الشخصية القصصية إلى نوعين: الأولى هى الشخصية التى تعتمد على أن أهميتها مستمدة من أحداث القصة، ومبررات وجودها فقط مقصورة على الحدث، فالشخصية هى «فاعلة» الحدث. فى هذه الحالة يكون الاهتمام الأساسى بالحدث والحبكة، وتأتى الشخصية فى المرحلة الثانية من الاهتمام. أما النوع الثانى فهى الشخصية ذات الأبعاد السيكولوجية، هنا يهتم الكاتب أو الكاتبة بالشخصية وملامحها الإنسانية والنفسية، والاهتمام هنا يكون فى المقام الأول بالتعبير عن الشخصية وأزمتها .

بالنسبة للشخصيات فى المجموعتين هنا، نجد أن القصص فى مجملها تعتمد على الشخصيات التى تنتمى إلى النوع الثانى من الشخصية القصصية حسب تقسيم

«طودورف» فأزمة البطل أو البطلة تأتى فى المقام الأول لاهتمام الكاتبتين وسوف أركز الحديث هنا على القصتين اللتين سميت المجموعتان بهما.

فى قصة «رأيت النخل» تبدؤها الكاتبة بصوت فوزية البطلة/الراوية التى تنزل فى انتهاء فصل الشتاء بحثا عن النبت الصغير ولتتحقق من الشجر:

«عندما تفشل عيناى فى رؤية شىء على الفروع الجافة، أمد يدى أجس وأتحسس.. أحيانا كانت يداى تتوقفان ويخفق قلبى ثم أكتشف أن ما وجدت ليس هو المنشود بل مجرد عقدة على فرع جاف . ولكنى كنت واثقة أننى سأجدها، أقصد الكرويات الصلبة الدقيقة التى يخدعك لونها فى البداية فتظنها لا شىء، ولكنك لو دققت النظر وجدتها كروية ورمادها ليس رماديا ولا جفافها جفافا. وإن تتابعها وتنتظر تكبر وتتفتح وتكشف لك عن أخضرها الكامن.» (١٦)

إن تكنيك القص هنا الذى يتصف بمراكمة التفاصيل الصغيرة والدقيقة هو نموذج للقص عند رضوى عاشور، وحكاية فوزية التى أحبت الزرع وصارت «تزرع فى آنية أى شىء يصلح للزرع» (١٧) كمعظم شخصيات المجموعة، نموذج للبطل المقلوب»(١٨) .

بمعنى أن الأبطال ليسوا أبطالا أو بطلات بالمفهوم التقليدى ولكن أقرب للبطل الضد، هى تلك البطولة المقهورة، بطولة المعاناة وعدم القدرة على التكيف مع الواقع. فوزية فى «رأيت النخل» تلقب «بالمجنونة»، تقول البطلة الراوية: «فى عملى لا يفهموننى، وفى الحي أيضا. سمعتهم بأذنى يقولون فوزية المجنونة التى تلقى بنفسها على نوى التمر كأنه جنيهات الذهب».» (١٩) يصل استخفاف الآخرين إلى حد أن الأولاد يزفونها فى الطريق وهى حاملة صفائح الجبن الأبيض الفارغة لاستخدامها للزرع ويقولون :

المجنونة راجعة وماسكة فى إيدها صفيح

عقل مافيش ، مخ ما فيش

مخ فالصو وعقل صفيح (٢٠)

تمثل « فوزية» صيغة لأفراد الجماعات المهمشة أو المغمورة اجتماعيا لسبب أو لآخر، وهى نماذج تمتلىء بها القصص. هم أفراد تؤرقهم أحلامهم الصغيرة والكبيرة المستحيلة التحقيق . تحاول هذه الشخصيات أن تجد مكانا فى هذا الواقع المرير، ورغم استحالة المحاولة والتهديد المستمر بالفشل، لاتستسلم الشخصية لليأس، بل تواصل المحاولة. تقول فوزية التى يصيبها الكابوس كلما تتذكر أم سليمان ذات السن الذهبى والتى تعايرها بعدم الإنجاب والاستهزاء بقول فوزية أنها أم للزرع «أخرجت صوتا متحشرجا من حلقها رافقته

حركة بذيئة بأصبعها الوسطى وقالت: مبروك عليك «زرع» يا «أم زرع»، تعيشى وتجيبى».[٢١]

ولكن فوزية لا تيأس فهى تؤكد أن « ليس كل أحلامى كوابيس، عندما أصفو أرى فى الأحلام الحقول لتكون الأحلام الجميلة كالأحلام... وملونة.» [٢٢]

أما فى قصة «الصمت الناصق» فى مجموعة خناثة بنونة، فنجد أيضا أن الشخصية الرئيسية أى شخصية البطل هنا – الذى لا نعرف اسمه – تمثل نموذجا للبطل الضد، هى قصة مناضل ينتمى لخلية سياسية، ممزق بين واجبه «النضالى» وبين وظيفته الإدارية – كمدير لمدرسة بكالوريا، قرر طلابها الإضراب نظرا لعدم توفير أساتذة. فعندما يدعوه زميله «المعتصم» لحضور الاجتماعات فى الخلية، يتردد حيث إنه لم يعد قادرا على مشاركة «جمع لم يعد يتجانس معه». وكعادة خناثة بنونة، فهى تنقد الطبقة المثقفة المنتجة للعمل السياسى عن طريق استخدام أسلوب تعدد أصوات القص، فمن وجهة نظر الراوى أو الراوية. التى يمكن أن تمثل وجهة نظر الكاتبة – : «لقد قال (لا) لكل التبريرات السطحية فى الدفاع عن انهزامهم، هم الممثلون، أبناء طبقتهم، ولقد أخلصو لها، فارتعبت أوصالهم وقرروا الانحناء، إذ ماذا ينقصهم حتى يناضلوا من أجله: كل شىء لهم : الليالى، والتخمة، والصفقات المربحة». [٢٣]

وفى الوقت الذى يرسل فية البطل – مدير المدرسة – بالمراسلات إلى الوزارة لشرح الموقف دون جدوى ، يتدخل صوت الراوية مرة أخرى لتقدم لنا عن طريق أخبار صحفيه حيادية أحيانا وأحيانا تعبر عن وجهة نظر الكاتبة فى فقرات منفصلة يتم فصلها عن السياق القصصى باستخدام «البنط» المعرض للتمييز فنقرأ عن مدينة فاس:

يسر المؤتمرين بالمدينة الزاهرة أن يرفعوا خالص الشكر وأسمى الامتنان على حسن الضيافة التى أصبح المغاربة معروفين بها دوليا، من حيث تجويع ذويهم لشراء بطون خصومهم، راجين عقد هذه المؤتمرات الدولية كل فصل ، فقد أصبحنا مشغوفين بموائدكم العامرة أبقاكم الله لنا ولأمثالنا طلبا واستجابة .» [٢٤]

أما الشارع «فيكاد يتفجر، يشكو جوعا وبطالة، يستمد وعيه ويستعد، يؤدى الثمن ويطالب.» [٢٥]

إذن البطل هنا يعانى من هذا التمزق الذى يجعله «يحاول أن يسكت عقله، أن ينيم ذلك الآخر فى داخله.» [٢٦] إنه نموذج للبطل المقهور الذى يحاول – دون كلل – أن يحقق حلمه الثورى حتى ولو تحطمت هذه الأحلام على صخور هذه المحاولة، فعندما دخلت قوات الأمن

بالخوذات والبنادق والعصى الغليظة، نراه قد «انسل كالسهم، كان جموحه يوهمه بأنه القادر على حمايتهم، وذلك بالانتصاب وحده فى وجه الطغيان، ولكنه تلقاها، الضربة الأولى.» (٢٧) لا يستسلم البطل، حتى بعد وقوعه، فإنه يقرر أن يواصل حلمه المستعصى بأن يقول لزميلته فى المدرسة، وفى الخلية أيضا، أنه قرر حضور الاجتماع.

موضــــوع البحــث عــن الهـــوية أو الإنتمـــاء

المحور الثالث الذى يرتبط أيضا بأزمة الإنسان العربى فى قصص المجموعتين يتمثل فى مشكلة البحث عن الهوية، ويعد أيضا محورا أساسيا من محاور الصراع الدرامى فى القصص.

ففى قصة «غربة» لرضوى عاشور وهى تعتبر أكبر قصة من حيث الحجم بعد قصة «صفصافة والجنرال» تتعرض الكاتبة لموضوع أزمة الهوية بأسلوب لا يخلو من السخرية والتهكم ، ولكنها تعكس هموم الوضع العربي بصدق ودون افتعال. وتتكون القصة من ثلاث قصص متضمنة أو ثلاثة مشاهد فى واحدة ، تربطهم الشخصية الرئيسية، وهى طالبة دراسات عليا مقيمة فى « بلاد الخواجات» كما تقول حميدة أخت البطلة فى رسالتها التى أرسلتها لها من الصعيد. أما القصة الثانية، أو بالأحرى المشهد الثانى، فهو يركز علي مقابلة البطلة بالطالب «فالح الخليلى» أو «فالي كاليلى» الطالب العراقى كما تناديه صديقته سوزى الأجنبية، وكلبه «سمير» الذى لا يفارقه، ورغم الاختلاف الواضح بين البطلة و«فالح»، إلا أنها تكتشف من الحديث معه أن هناك نقاط تشابه كثيرة، وتعجب عندما تسمع أن أم فالح تسمى فاطمة وهو نفس اسم والدتها ولكنها تستدرك قائلة: «وما العجب فى ذلك، لو قمنا بإحصاء لوجدنا ربع نساء العرب فاطمات ونصف رجالهم محمدات.» (٢٨) وعندما يصف لها قريته والطريق إليها تندهش البطلة من التشابه:

«وبدا للحظة ونحن نضحك أننا نلعب وأن الحقائق إختلطت بالأخيلة. ولم أعد واثقة إن كان فالح يتحدث عن قريته الواقعة بالقرب من البصرة أم عن قريتى بمحافظة قنا، وإن كان النهر هو النيل أم شط العرب والنخيل نخيل البصرة أم صعيد مصر.» (٢٩) ولكن الكاتبة – كعهدنا بها – لا تستطرد فى هذا الموضوع أكثر من ذلك بحيث لا تنزلق فى متاهات المباشرة والحديث عن القومية أو الوحدة العربية، ولكن الحديث هنا هو

لاعتبارات قصصية حيث أنها توظفها لصالح الصراع الدرامى. يتمثل هذا فى المفاجأة أو بالأحرى المفارقة التى تنهى الكاتبة بها حكايتها عن فالح حين يرسل الأخير لها نسخة من كتابه هدية والذى «يحمل غلافا جميلا ومصقولا يحمل اسمه وصورا لتماثيل آشورية قديمة» بينما يقول الإهداء «إلى سمير» الذى لولاه ما استطعت إتمام هذه الرسالة» (٣٠) هكذا يعكس إهداء الكتاب إلى «الكلب» نموذجا للشاب العربى المتعلم وحاله المضحك المبكى فى آن واحد.

أما أزمة البحث عن هوية فى مجموعة «الصمت الناطق » فنجدها أكثر إلحاحا عنها فى مجموعة «رأيت النخل » وتمثل قضية فلسطين القضية العربية الأم التى من خلالها تقدم لنا الكاتبة مناخ الوضع الاجتماعى العربى المعتم، وفقدان الإنسان العربى لهويته الحقيقية، ولكن تحاول البطلة هنا أن «تخطط لنفسها إستراتيجية تستقطب أهم مجالات السقوط والهزيمة على أسا س أن تبدأ المعركة على مراحل تتناسب ونوعية السلاح (الوعى) المتوفر هكذا قررت أن... «أن تشن الحرب فى واجهات ثلاث : ذاتية، قومية (عربية)، ووطنية ».(٣١)

تقدم قصتا «الورد السجين» و «الأصناف والأضداد» نموذجين لأبطال أو بالأحرى الأبطال والبطلات الضد من خلال التاريخ المشترك لرفاق حركة نضالية فى معركة ما، غير محددة فى القص، ولكنها يمكن أن تحدث فى أى مكان من المحيط إلى الخليج. وعندما تأخذ «مريم عبد العلى» بطلة القصة إلى المخفر لتسأل عن علاقتها بعبدة، أحد الرفاق، فترد على المخبر: «نعم، ذلك أن هناك قرابة الدم وقرابة الفكر وقرابة الورد وقرابة الود أو قرابة الخذلان، فأخذ سيادتك أية قرابة منها تريد.» (٣٢)

وعندما يستدعيها العميد ليتفاهم معها «بشكل آخر» تنتهى القصة بنوع من تعميم الحدث: «وفى الطريق كانت المدينة صماء وبكماء، وفى الجهة اليسرى منها، شارة وباقة وزنزانة....» (٣٣)

وفى قصة «الأصناف والأضداد» نجد أحمد العربى بلا وطن، الباحث على الدوام عن «وظيفة مريحة فى قطر شقيق » (٣٤) فى محاولته لمد إقامته فى البلد الذى نزل فيه. والكاتبة هنا لا تحدد أيضا المكان، هو أى مدينة عربية ولكن دائما يأتى صوت الكاتبة من خلال الشخصية النسائية المحورية والتى تحاول أن تقنعه بعدم مد الإقامة حيث إن «كل قضية يجب أن يعمل لها من الداخل.» (٣٥) وعندما يرد عليها بأن فى إمكانه القيام بدوره فى أى مكان، ترد عليه مستهزئة «سهرات النحيب الثورى بالويسكى والمقبلات، أليس كذلك؛ النضال من الداخل وإلا فلا شىء.» إن القارئة والقارىء لقصص خناثة بنونة تجد القضية الفلسطينية بشكل خاص والقضية القومية بشكل عام موضوعا أساسيا من موضوعات

القص. (٣٦) غير أن الملاحظ أن موقف الكاتبة غالبا ما يأخذ الصفة الانفعالية التى تتسم على الدوام بالغضب والإدانة، وبالذات للمواقف الفكرية التى ينطلق منها المثقفون العرب كما هو واضح فى الأمثلة التى ذكرناها آنفا. والمأزق الذى وقعت فيه الكاتبة هو أنه فى إدانتها «للنحيب الثورى» للمثقفين العرب على لسان الشخصيات الرئيسية فى قصصها، نجد فى بعض قصصها سيلا من الشعارات الرنانة والحماس الثورى الذى يؤثر فى بعض الأحيان على القيمة الفنية للقصص. ولكن هذا لا يعنى أن الكاتبة قد تنازلت عن الصياغة الفنية الأصيلة على حساب الآراء السياسية وموضوع القص.

سوف أتعرض هنا لقصة «الانتماء المؤجل» التى تأخذ من قيمة البحث عن الهوية موضوعا للقص. إلا أنها على خلاف الأمثلة التى أوردناها سابقا، تعتبر نموذجا راقيا جدا للكتابة، سواء من حيث الحبكة القصصية أو من حيث استخدام اللغة. وليست مبالغة إذا قلت أنها أفضل قصة على الإطلاق فى هذه المجموعة، فهى تقدم لنا التجربة الإنسانية فى عمقها وتبنى الصراع الدرامى فى هذه القصة عن طريق تناول مأساة إسماعيل الفنان التشكيلى الذى تركته والدته منذ الصغر ورحلت لأن، كما يقول والده:

«وأمك يا ولدى امرأة لا تقنع بالمتداول، لقد كان بصرها أكبر من سياج الحى وحدود المدينة، لذلك تعذبت كثيرا باغترابها وألقها، فهاجرت». (٣٧) ويأتى صوت الراوية منذ البداية يرسم لنا إطار المأساة الإنسانية التى يحياها إسماعيل: «كانت قضية وكانت عارا، ولذلك طوى الحنين وأخفى اللوعة وظل يهاجر نحوها عبر اللون والفرشاة: يؤبدها ويلغيها، يستدعيها وينفر منها، حتى إذا أغلق بابه عليها، وجدها فى الداخل، جرحا لا يلتئم». (٣٨) ويبدأ الصراع فى القصة الذى يضفى عليها نوعا من الحيوية عندما تظهر الأم فجأة بعد غياب ثلاثين سنة يوم افتتاح معرضه الأول للرسم، ثم تختفى الأم لتظهر مرة ثانية بعد عشر سنوات فى افتتاح مسرحية قام إسماعيل بعمل الديكور لها ومحاولته المستميتة للحاق بها وسط زحام المسرح ولكنها ترحل قبل أن يصل إلى الباب الخارجى. واستخدام الطباق والتضاد على مستوى اللغة والأسلوب يزيد من حدة التوتر فى القصة. فمأساة إسماعيل المتمثلة فى صراعه الداخلى بين تعلقه بصورة أمه المثالية ورفضه لها فى آن واحد تعبر عنه الكاتبة فى مشاعره المتضاربة حين رآها فى المرة الأولى «وظل يجرى، يجرى منها وإليها، فى حالة هيسترية»، محاولا «إبعادها وعناقها فى آن واحد ». (٣٩) وعندما علم بظهورها فى المرة الثانية، فكر «كيف أنها تمطر دون موسم، أمه » وتنتهى القصة وإسماعيل يصرخ وسط الزحام «ارحموا مفصولا قد وجد انتماءه للحظة». (٤٠)

إن بناء الحدث واختيار الشخصية القصصية كما أوضحنا فى قصة «غربة» وفى «الانتماء المؤجل» ينطوى على تقليد تتميز به القصة القصيرة كشكل أدبى. لأنه عن طريق

تقديم الحدث القصصى، يصبح هذا الحدث أو الجزء معبرا عن الكل، أى الحياة ذاتها فى شمولها وكليتها. ويرى صبرى حافظ أن «الأقصوصة تزعم أن هذه الأجزاء المتقطعة من الحياة تتحدث عن الحياة كلها وتنوب عنها.»..(٤١)

هذا المنطلق فإن الحدث فى القصة، الذى يعتبر «الجزء»، يقوم بتقديم الكل، أى أن الكاتبتين اختارتا أن تقدما الكل من خلال الجزء - كلا عبر شفرتها القصصية الخاصة-من خلال تقديم مجموعة متنوعة من التجارب والانفعالات المركبة والأفكار العامة والخاصة.

ملاحظـــــات ختامـــــية حـــــول المجمــــوعتين

دفعنا إلى اختيار هاتين المجموعتين أنهما تطرحان - على المستوى الشكلى-مشكلة ماهية القصة القصيرة. ففى كثير من الأحيان تغيب «الحكاية أو السرد القصصى بمفهومه التقليدى، فإما أن تكون القصة على شكل مشاهد، كما نجد فى قصة «الصمت الناطق» و«فصل من العذاب» فى مجموعة «الصمت الناطق» أو تكون مزجا بين الشكل الدرامى أو المسرحى الصرف والسرد القصصى كما نجد فى قصة «صفصافة والجنرال» فى مجموعة «رأيت النخل». فالجزء الأول من «صفصافة والجنرال» تعتبر مسرحية من فصل واحد، فى حين أن باقى القصة تستخدم-فى مواضيع كثيرة - أسلوب الحوار المسرحى الذى يتسم بالجمل القصيرة بحيث يضفى نوعا من الحيوية والحرارة على القصة. وفى بعض الأحيان نجد أن القصة عند خناثة بنونة تستغنى تماما عن السرد، كما هو الحال فى قصة «الاستثناء الراجع» حيث تقوم العناوين الجانبية بتحديد الأصوات داخل القصة، فمثلا نجد عنوان «الصوت» وهنا يكون الحوار بين الشخصيات داخل القصة، فى حين يكون الخطاب المباشر الموجه للقارئة أو القارىء تحت عنوان «صدى الصوت» الجانبى. ونجد أيضا فى المجموعتين بشكل عام نوعا من الجرأة فى الاستعانة بتقنيات الفنون الحديثة كالسينما كما ذكرنا من قبل، إضافة إلى العنصر التجريبى فى شكل بعض القصص.

على سبيل المثال، نجد فى نهاية مجموعة «رأيت النخل» ثلاثين «قصة قصيرة جداً» كما تسميها الكاتبة، لا تزيد الواحدة على خمسة سطور، وقد يصل طول أو «قصر» القصة إلى سطرين. ولعل التكثيف والإيجاز الشديد والإيحاءات الذكية جعلت من كل واحدة قصة قائمة بذاتها. ومن اللافت للنظر أن التيمات الغالبة على هذه المجموعة من القصص هى

موضوعات إنسانية فى المقام الأول، تتعرض معظمها لعلاقة المرأة بالرجل، ويغلب عليها الصوت النسائى. إن خصوصية التجارب هنا ووضعها فى قالب خاص جداً يجعل لغة هذه القصص أقرب إلى الشعر. وسوف أورد هنا أمثلة بسيطة لتوضيح ما أقوله:

«مزقتها قبضة عاتية. كان سقف الغربة واطئاً يرهق الروح. واصلا التعلق ببعضها كما يتعلق الكهل بذكراة الفرح والمنفى بذكراة الوطن وكان يوحدهما حلم يلبس زياً مدرسياً ويقرأ فى كتاب» (٤٢)

وقصة ثانية:

«كانت كالزهرة اليانعة. أرادها لنفسه فقطفها واحتفظ بها كما يحتفظ بالزهور بين دفتى كتاب عتيق ثم انصرف عنها وهو يعيرها بالجفاف. » (٤٣)

ولكن أيضا لا تخلو هذه القصص من روح السخرية التى تتميز بها المجموعة ككل، مثال هذه القصة القصيرة جداً:

«رأت عورته فأصابها الفزع، بعد شهور تعودت أن تغض الطرف ثم اشترت آله حياكة وصارت تتقن خياطة الملابس المزركشة التى يرتديها ساعة الخروج إلى الشارع.»(٤٤)

إن اهتمام الكاتبتين باللغة القصصية وإسهام المجموعتين من حيث الصياغة ليس فقط للقيمة الدلالية من حيث التعبير عن مواقف الكاتبتين ، فاللغة ليست مجرد وعاء تصب فيه الكاتبة موضوع قصتها، ولكنها المادة القصصية ذاتها فى قالبها الفنى والإبداعى.

الهوامش

(١) مجلة «فصول » العدد الخاص بالقصة، صبرى حافظ -«الخصائص البنائية للأقصوصة» - العدد الرابع - المجلد الثانى-١٩٨٢- ص ١٩

(٢) «ثلاث رؤى للتاريخ فى الرواية العربية المعاصرة »، سيد البحراوى - ورقة مقدمة لندوة التاريخ بين التسجيل والإبداع الأدبى » - كلية الآداب جامعة عين شمس، نوفمبر ١٩٩١.

(٣) « رأيت النخل »، رضوى عاشور- مختارات فصول (٦٧) - أغسطس ١٩٨٩ قصة «يريد أن يطمئن» ، ص ١٢ .

(٤) المصدر نفسه - ص ٩

(٥) المصدر نفسه - ص ١٣

(٦) المصدر نفسه - قصة «يوم ليس كباقى الأيام » ، ص ٦٠

(٧) المصدر نفسه – ص ٦١

(٨) المصدر نفسه – ص ٦٢

(٩) المصدر نفسه – ص ٦٧

(١٠) «الصمت الناطق» – خناثة بنونة – منشورات عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٧، قصة «فصل من العذاب» – ص ٦٩

(١١) المصدر نفسه – ص ٧٠

(١٢) المصدر نفسه ، قصة «حوار الصم» ، ص ١٠٥

(١٣) انظر

Frank O'Connor, The Lonely Voice.The World publishing Company (Cleveland, 1962) .

(١٤) انظر «القصة القصيرة» – سيد حامد النساج، دار المعارف ١٩٧٨، وأيضا لنفس الكاتب مقال «الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية» ، مجلة «فصول» ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ١٩٨٢، ص ١١٨ .

(١٥) انظر

Tzvetan Todorov, The Poeties of Prose, Trans. Richard Howard, thaca, I. N. Y., Cornell U ivetsity Press, I977.

(١٦) «رأيت النخل» ، ص ٨٠

(١٧) المصدر نفسه، ص ٨٢

(١٨) «الخصائص البنائية للأقصوصة»، صبرى حافظ، ص ٢٩

(١٩) « رأيت النخل » ، ص ٧٦.

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ٨٧

(٢١) المصدر نفسه ، ص ٨٨

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ٨٩

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٥

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٢٤

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٣٠

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٢٦

(٢٧) المصدر نفسه ، ص ٣٧

(٢٨) «غربة » فى مجموعة «رأيت النخل » ، ص ٧٢

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ٧٣

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٧٤

(٣١) «أزمة البحث عن بطل مفقود فى قصص خناثة بنونة – إدريس الناقورى »، المصطلح المشترك: دراسات فى « الأدب المغربى المعاصر»، الدار البيضاء ١٩٧٧، ص ٢٠٢

(٣٢) قصة « الورد السجين » فى مجموعة « الصمت الناطق » ، ص ٥١

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٥٢

(٣٤) قصة «الأصناف والأضداد» فى « الصمت الناطق » ص ٧٦

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٨٦

(٣٦) انظر مقال الناقورى ، ص ٢٠٧

(٣٧) قصة « الانتماء المؤجل » فى مجموعة «الصمت الناطق » ، ص ٨٩

(٣٨) المصدر نفسه ، ص ٩٠

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ٩٣

(٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٠

(٤١) « الخصائص البنائية للأقصوصة » ، صبرى حافظ ، ص ٢٦

(٤٢) « قصص قصيرة جداً » فى « رأيت النخل » ، ص ٩١

(٤٣) المصدر نفسه ، ص ٩١

(٤٤) المصدر نفسه ، ص ٩٢



هل للنص النسائي خصوصية
دراسة لرواية الباب المفتوح

هبــة شــريف

كثيراً ما يتم دمغ أدب المرأة بالذاتية، والمحدودية، (محدودية الانتشار لأنه يقتصر على النساء من القراء فقط).

وهذا الحكم -- الذى قد يكون فى بعض الأحيان ظالما - له ما يبرره. فعادة ما ينظر إلى أدب المرأة من خلال ثلاثة مداخل:

المدخل الأول: الأدب الذى تكتبه المرأة .

المدخل الثاني: الأدب الذى يكتب عن المرأة

المدخل الثالث: الأدب الذى تقرؤه المرأة.

وبهذا يمكن أن يختلف مفهومنا عن أدب المرأة طبقا للمنظور الذى ننظر إليه من خلاله.

ولكن يمكننا القول أن كل منظور من الثلاثة محدود للغاية ولا يكفى-وحده -لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من رؤى جديدة للواقع.

وسأحاول طرح مفهوم مغاير لأدب المرأة ألتزم به فى هذه الدراسة:

فأدب المرأة ظاهرة أدبية تكاد تكون منتشرة فى أنحاء العالم وهو يوصف بأنه أدب ملتزم تكتبه امرأة عن المرأة وقضاياها. ولكنه يصل هذه القضايا النسائية بالمجتمع الذى يؤثر فى حياة كل فرد وبالتالى أيضا فى حياة المرأة. ولهذا فهو أدب لا يقتصر قراؤه على النساء وحدهن. ويكتسب أدب المرأة خصوصية من الظرف الاجتماعى الذى نشأ فيه.

الباب المفتوح - د. لطيفة الزيات

فظهور أدب المرأة وانتشاره وثيق الصلة بحركة التحرر النسائية فى الغرب التى كانت مرتبطة بدورها فى بدايتها بالحركة الطلابية اليسارية.

وكانت نقطة الانطلاق المشتركة للحركة الطلابيه وحركة التحرر النسائية هى القضاء على المجتمع الطبقى. فقد تضامنت الحركة الطلابية مع الضعيف - سواء كان هذا الضعيف شريحة معينة فى مجتمع طبقى أم بلادا ضعيفة فى عالم «طبقى» بدوره.

أما الحركة النسائية فقد اهتمت بنقد القهر فى المجتمع الأبوى الطبقى الذى يقع على كل من الرجل والمرأة، ولكنه يقع على المرأة بشكل مضاعف؛ ذلك لأن المرأة - بوصفها أدنى الهرم الاجتماعى- تتعرض للقهر مرتين، مرة من المجتمع ومرة من الرجل- الذى يمكن أن يكون مقهورا هو الآخر.

وبذلك فليس هناك مجال للقول بأن كل حركات التحرر النسائية تعزل المرأة عن مجتمعها وتفصل قضيتها عنه، ولا ننكر أنه قد تفرعت بعض التيارات النسائية من هذه الحركة الأساسية - فى رأى الشرعية-خاصة في غرب أوربا وأمريكا، وكان أبرز ما يميز هذه التيارات الفرعية هو اختزالها لقضية المرأة فى علاقتها بالرجل، بحيث أصبح العداء ضد الرجل هو الشعار الذى ترفعه تلك التفريعات. إلا أننا لا نستطيع الحكم على كل الحركات النسائية من خلال نظرتنا لهذه الحركات الفرعية.

ونتيجة لهذا الظرف الاجتماعى الذى نشأت فيه حركات التحرر النسائية، ظهرت أعمال أدبية كثيرة كردود أفعال لها.

وقد تنوعت هذه الأعمال الأدبية، التى عادة ما تكتبها امرأة، فمنها أعمال تلتزم بالبعد الاجتماعى لقضية المرأة، ومنها أعمال تكاد تكون مجرد وثيقة عداء ضد الرجل وعادة ما تكون الأعمال التى نالت احترام الجمهور والنقاد معا هى الأعمال التى تربط بين قضية المرأة وقضايا المجتمع.

ثم تبعت هذه الأعمال «النسائية» حركة نقد اهتمت فى المقام الأول بدراسة الخصائص المميزة للأعمال الأدبية التى تكتبها المرأة وربطها بالجنس الأنثوى وحده. ونشأ بالتالى ما يسمى بالنقد النسائى، أو بعلم الجمال النسائى وفى رأى، لم تتعد معظم هذه الأعمال النقدية كونها اجتهادات أولية تحاول خلق نص أدبى نسائى متميز. فتحاول الناقدة النسائية الفرنسية Hélène Cixous جاهدة الوقوف على أهم خصائص النص النسائى الجمالية وهى تنطلق من مبدأين أساسيين تحاول أن تثبتهما، وهما: الميل إلى التوثيقية (أى توثيق وقوع الأحداث الأدبية فى الواقع الفعلى) والذاتية.

وترى Cixous في اللغة التى تستخدمها المرأة الكاتبة أهم الخصائص التى تميز النص النسائى دون غيره «فالمرأة لا تكتب مثلها يكتب الرجل، لأنها تتحدث لغة جسدها» [١] والنص النسائى بالنسبة لـ Cixous نصن واقعى محكى من وجهة نظر امرأة، وهو نص يحاول تحطيم الصور التقليدية للأنوثة التى يكرسها المجتمع الطبقى الأبوى، ووسيلته فى ذلك هى اللغة الخاصة جداً بالمرأة، لأنها خاصة بجسدها.

وبالطبع فإنه وارد ألا تتبنى المرأة الكاتبة نفس منظور وقيم المجتمع الأبوى الطبقى، ولكن تبقى علاقة المرأة بجسدها وتجليات هذه العلاقة فى اللغة التى تستخدمها المرأة لفرض رؤية جديدة تبقى كلها أفكاراً غير محددة لا يمكن إثباتها (على الأقل حتى الأن).

وترى سيمون دى بوفوار أن النساء لم يعدن يخجلن من جسدهن... ولكن هذا لا يعطينا الحق فى أن نتصور أو نفترض أن الجسد الأنوثى وحده بإمكانه أن يؤدى إلى اكتساب رؤية جديدة للعالم. [٢]

ومن قراءتنا لنظرية Cixous ولنظريات أخرى فى علم الجمال النسائية نستطيع أن نقول أن اهتمام النقد النسائى ينصب فى المقام الأول على رصد علاقة المرأة/الكاتبة باللغة وخصوصية هذه العلاقة، فتحاول Julia Kristeva أيضاً رصد مدى إمكانية تمثل الخبرة النسائية وتصويرها فى الأدب (من قبل المرأة). وإذا كانت أداة الأدب الرئيسية هى اللغة، فإن Julia Kristeva تحاول الوقوف على خصوصية نقل التجربة النسائية إلى ألفاظ وعلاقات لغوية.

وتفتش Kristeva عن الطاقات الكامنة فى النص النسائى، التى يمكن - إذا ما تم الكشف عنها أو أتيح التصريح بها - أن تخدم المنطق المتحفظ الرجعى للمجتمع والخطاب الناتج عن هذا المنطق، بل وتقدم خطابا جديدا أكثر تقدمية.

و Julia Kristeva لا تعترف بذلك بقصور النص النسائى أو حدوده، ولكنها تضع نصب أعيننا الوظيفة الاجتماعية السياسية لهذا النص الذى بمقدوره هدم خطاب، وخلق خطاب آخر.

وتتفق Kristeva فى هذا مع Sylvia Bovenschen، حيث ترى الاثنتان أن انعزال النساء فترة طويلة عن النظم الاجتماعية المسيطرة وخطابها السائد قد جاء فى مصلحة المرأة وليس العكس. فنتيجة لعدم تصالح المرأة مع النظم الاجتماعية وخطابها المهيمن احتفظت المرأة بمخزون هائل من الطاقات التى لم تستغل فى أى مجال من مجالات السيطرة أو الهيمنة الاجتماعية.

وتنظر كل من Sylvia Bovenshen Julia Kristeva إلى هذا الانعزال عن المشاركة فى مسيرة التاريخ على أنه يتيح للمرأة رؤية جديدة للعالم والتاريخ بعيدة عن الرؤية التقليدية المهيمنة على مر التاريخ « وهى رؤية ذكورية فى المقام الأول» والتى أسفرت عن سلبيات عديدة.

ولنا أن نستخلص بعد ذلك أن أدب المرأة ليس له خصائص جمالية تقتصر عليه وحده، ولكنه ظاهرة أدبية تكمن خصوصيتها فى الظرف الاجتماعى الخاص الذى نشأت كرد فعل له، فعادة ما يصاحب الحركات الاجتماعية رد فعل على الساحة الأدبية يعمل على تحطيم القيم السائدة المهيمنة التى تقوم ضدها هذه الحركات.

ولأدب المرأة ذاتيته التى لا يمكن إغفالها، لأنه يحمل فى النهاية تجربة المرأة الخاصة بها وحدها، والتى تشكل فى النهاية نفس تجربة الكاتبة/المرأة.

ويعكس أدب المرأة ظواهر مشتركة تكاد تكون جامعة لمعظم النصوص التى تندرج تحت هذا الأدب:

١- فأدب المرأة هو أدب ملتزم تكتبه امرأة واعية بقضايا المرأة وملتزمة بها وتسعى إلى تغيير واقع المرأة المجحف.

٢- يتسم أدب المرأة بقدرته على تخطى محدودية التجربة الذاتية للمرأة ليربطها بقضايا إنسانية أعم وأشمل، ولا تندرج فى رأيى الأعمال التى تختزل القضية فى علاقة المرأة بالرجل تحت «أدب المرأة»

٣- يرتبط أدب المرأة بشكل مباشر بالتجربة الحياتية فى الواقع الفعلى للمرأة/ الكاتبة.

٤- ولذلك فكثيرا ما يحمل أدب المرأة ملامح بيوجرافية من حياة الكاتبة.

ويمكننا أن ننظر للعمل الروائى «الباب المفتوح (١٩٦٠) الذى كتبته لطيفة الزيات فى ضوء كل ما تقدم عن أدب «المرأة» والنص النسائى، لتحديد خصوصية هذا النص الجمالية أو حتى انتفاء هذه الخصوصية.

ويرجع اهتمامنا بهذه الرواية لكونها نشأت فى فترة كان المجتمع المصرى يمر فيها بمراحل تغير تؤثر فى كل من يعيش فيه. وقد لمس هذا التغير حياة الفرد بشكل مباشر.

وتندرج رواية لطيفة الزيات مع الروايات التى تربط بين التجربة الخاصة والتجربة العامة. والتجربة الخاصة هنا تجربة نسائية والتجربة العامة قضية وطنية.

ورواية «الباب المفتوح» كتبتها امرأة واعية بقضيتها وملتزمة بها كجزء من التزامها بقضايا مجتمعها بشكل عام، فالمرأة فى نظر لطيفة الزيات:«تشكل (....) جزئية من جزئيات المجتمع، أو من الكلية التاريخية التى تعيش فيها، وإن كانت جزئية من نوع شديد الخصوصية من حيث تحمل كل سمات كليتها التاريخية الاجتماعية، وتكشف بوضوح عن نوعية هذه الكلية وتعلق عليها تعليقاً بليغاً» (٣)

ولطيفة الزيات واعية بالظلم الذى يقع على المرأة والرجل معا فى المجتمع الطبقى، ولكنها تؤكد أنه إذا كان الظلم يقع مرة على الرجل، فهو يقع مرتين على المرأة:

«وإذا كانت محاولة تشيىء الإنسان تمارس ضد الرجل مرة، فهى تمارس ضد المرأة مرتين، ويساهم فيها الرأى العام والرجل أباً وأخاً وزوجاً، والمرأة أما وأختا وصديقة وجارة تحت تأثير الأيديولوجية الطبقية المسيطرة، ويتمخض عن كل هذا منظور للمرأة يتبناه الرجل فى كل الطبقات بلا وعى، وتتبناه المرأة فى معظم الأحيان.

ويتحول المنظور إلى وعى زائف يكرس وضعية مجتمع يرتبط فيه الاضطهاد الطبقى باضطهاد الذكر للأنثى.» (٤).

إذن فلطيفة الزيات مؤمنة بأن المرأة مقهورة وبأن هذا القهر لا ينفصل أيضا عن علاقة المرأة بالرجل وبالقيم السائدة.

وقد فرضت هذه الرؤية نفسها فى بناء الرواية، فالتجربة الخاصة «وهى تجربة ليلى، الشخصية الرئيسية فى الرواية. مرتبطة فى تطورها بالتجربة العامة (وهى تحرر الوطن من الاحتلال).

وتتوازى هاتان التجربتان على طول مسار الأحداث فى الرؤية بحيث ينعكس أى فشل أو نجاح على المستوى العام على التجربة الخاصة بليلى، والعكس أيضاً صحيح.

تبدأ الرواية بمظاهرات ١٩٤٦ التى تعكس الغضب والتمرد على الاحتلال ومعاهدة ١٩٣٦ . وكان المجتمع يغلى بهذا الشعور بالغضب، ولكنه شعور ما زال عاجزاً عن الفعل.

وفى بداية الرواية تظهر ليلى كفتاة فى بداية عمرها متمردة على الدور التقليدى للمرأة، ولكنها ما زالت رغم ذلك سجينة لقيم الأسرة التقليدية لا تفعل شيئا ضدها . فالعجز عن القيام بفعل كان يسم كلا من التجربة الخاصة والعامة فى نفس الوقت.

ثم تبدأ التجربة العامة فى التطور، فينضم محمود - شقيق ليلى - إلى معسكرات التدريب على الكفاح المسلح فى القناة ولكنه سرعان ما يستشعر الهوة بينه فى القناة وبين الناس فى سائر أنحاء البلد.

وخيبة أمل محمود فى الناس يقابلها على المستوى الشخصى صدمة ليلى فى علاقتها بعصام فليلى اكتشفت علاقة عصام بالخادمة. (والخادمة هنا تمثل النساء «المستباح شرفهن»، ذلك لأن معيار الشرف الشرقى يقسم النساء إلى نوعين: «نساء شريفات لا يشتهيهن الرجل الأم والأخت والزوجة، ونساء أخريات للاشتهاء. وعادة ما تكون النساء المستباح شرفهن أدنى درجات الهرم الإجتماعى. فكلما كانت مكانة المرأة متدنية كانت النظرة إليها مقتصرة على كونها مجرد أداة جنسية.)

وعندما يتحقق أخيرا الاستقلال التام للوطن سنة ١٩٥٦ تكتمل أيضا تجربة ليلى فى تحقيق حريتها واستقلالها. وليس صدفة أن تنهى الكاتبة روايتها فى مدينة بور سعيد حيث تلتحم التجربة الخاصة مع التجربة العامة، فترد المدينة العدوان الثلاثى وتستلم ليلى عملها كمدرسة فى المدينة وتنهى علاقة لا ترغبها وتختار بنفسها شريك حياتها.

ويتجلى الظرف الاجتماعى الذى يبرز ارتباط قضية المرأة بقضية المجتمع من خلال بناء الرواية ذاته، حيث يتوازى العام مع الخاص على طول الخط كما أوضحنا، ولأن أدب المرأة يستمد خصوصيته وشرعيته من الظرف الاجتماعى الذى نشأ فيه، نرى لطيفة الزيات وقد اختارت فترة زمنية كانت قضية المرأة فيها مرتبطة بقضية التحرر الاجتماعى أشد الارتباط. وهى الفترة من الأربعينيات حتى نهاية الخمسينيات. كما اختارت الكاتبة مدينة بور سعيد لتبرز مدى إلتحام التجربة الخاصة بالتجربة العامة بوضوح تام.

وبناء الحدث نفسه يبرز قضية المرأة ويؤكد على انحياز الكاتبة لقضية «البطلة/المرأة – أى فى النهاية قضية الكاتبة. فالحدث يدور كله حول ليلى الشخصية الرئيسية فى الرواية، وليلى هى التى يظهر من خلال تطورها تطور التجربة العامة، ومن خلال ليلى تتجلى أيضاً معظم مشاكل المجتمع، فليلى هى التى تحمل هموم فترة الانتقال من مجتمع تقليدى غير صناعى تابع إلى مجتمع يتجه إلى تبنى قيم جديدة تحمل ملامح تقدمية. فليلى هى التى تعانى من القيم التقليدية (أو الأصول كما يأتى ذكرها فى الرواية). وتظهر هذه الأصول فى الرواية من وجهتى نظر متضادتين فالأصول فى خطاب الأم الذى يعبر عن الرواية بالاحترام والطاعة.

«اللى يمشى على الأصول ما يغلطش.» (الرواية، ص ٢٣)

«اللى يعرف الأصول ما يغلطش... أمها قالت. ما يغلطش ما يغلطش وما (...) يضعفش... وما يفقدش الثقة فى نفسه.» (الرواية ص ٣٩)

ولكن «الأصول» تظهر فى خطاب ليلى (وهو الخطاب العام الذى يحكم الرواية) فى سياق كله استهزاء وسخرية وتمرد عليه.

الضحكة الطليقة النابعة من القلب خارجة... خارجة إليه؟ عالية. والكلمة المخلصة الصريحة خارجة... خارجة عن إيه؟ عن الأصول، فيه حاجة اسمها الأصول (...)» (الرواية، صفحة ٢٢)

هذه المفارقة بين الضحكة المنطلقة من القلب وعدم الأصول والكلمة المباشرة الصريحة وعدم الأصول، بين الجلسة المريحة وعدم الأصول، كلها تؤكد على السخرية الشديدة التى تقابل بها ليلى هذه الأصول. وحوارها مع محمود الذى تسخر فيه من الحكم والأمثال والأقوال المأثورة دليل آخر على رفض التراث السلبى والسخرية منه (قارن الرواية، ص ٨٨)

وهذا الخطاب الذى تتبناه ليلى هو الخطاب المهيمن على الرواية بشكل عام، فهو الخطاب الذى يتبناه الراوى، وهو الخطاب الذى تتبناه الكاتبة كما سيتضح لنا. فالراوى ينحاز إلى نفس الخطاب التقدمى الذى تتبناه ليلى، فنجد على لسان الراوى مثلاً تعاطفاً مع الفتاة التى تعيش حياة المسجونات بمجرد بلوغها: «فهمت أنها ببلوغها دخلت سجناً ذا حدود مرسومة وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأمها، والحياة مؤلمة بالنسبة للسجان والسجينة، السجان لا ينام الليل خشية أن ينطلق السجين، خشية أن يخرج على الحدود، والحدود محفورة حفرها الناس ووعوها وأقاموا من أنفسهم حراسا عليها، والسجينة تشعر بقوى لا عهد لها بها.. قوى النمو المفاجىء» (الرواية،ص ٢١)

والمعجم الذى يستخدمه الراوى هنايوضح انحيازه التام لقضية المرأة وتعاطفه معها، فالحياة بالنسبة للمرأة سجن، والسجينة هى الفتاة التى تنمو وتود الانطلاق، والسجان هو الأم والأب والأخ، ولا يخفى علينا أبداً الإيماء السلبى الذى تؤديه هذه الكلمات (السجن -السجينة -السجان)

وهذا الاقتباس ليس إلا على سبيل المثال لا الحصر، فالراوى يتدخل طول الرواية بتعليقاته وأحكامه، بل وإدانته للشخوص الأخرى بشكل يؤكد انحيازه التام لقضية المرأة. (قارن الرواية صفحة ٢٣-٢٥-٣٩-٥١-٩٠-٣٥٢)

ولطيفة الزيات تختار هذا الموقف السردى بالذات (الراوى العليم بكل شىء) لتبرز وجهة نظرها وأحكامها وهى كلها أحكام منحازة للمرأة.

ولا يقتصر التكنيك الذى تستخدمه الكاتبة على اختيار هذا الموقف السردى فقط، وإنما تلجأ لشتى الوسائل التى تمكنها من إبداء وجهة نظرها وطرحها بشكل ملح ومستمر، فإلى جانب الراوى وأحكامه المنحازة هناك أيضاً المونولوج الداخلى الذى يعكس خطاب ليلى -العاكس لقضية المرأة والمدافع عنها (قارن الرواية صفحة ٦٣-٢٨٣-٢٨٤)

أيضاً الخطاب الحر غير المباشر، استخدمته الكاتبة كوسيلة أخرى لفرض وجهة نظر شخصية معينة (ليلى) دون تدخل من الراوى.

«وتربعت ليلى على الكرسى الأسيوطى..

«عندما تولد البنت يبتسمون ابتسامة تسليم، وعندما تكبر يسجنونها ويدربونها على فن... فن الحياة، تبتسم وتتحنى وتتعطر وتترقق... وتكذب وتلبس كورسيه يشد خصرها ويرفع صدرها لكى يرتفع سعرها فى السوق وتتزوج.. تتزوج من، أى إنسان «والراجل ما يعيبوش إلا جيبه» وتلبس الطرحة البيضاء وتنتقل إلى منزل الزوج والدنيا عايزه كده. (صفحة ٣٦. قارن أيضاً صفحة ١٥٢)

وليلى – العاكسة للمشاكل التى تواجهها المرأة الشرقية – هى الشخصية المحورية فى بؤرة الأحداث: وتعكس وجهة نظر ليلى وجهة نظر الكاتبة، وهى وجهة النظر المهيمنة على الشخصية الوحيدة التى لها الحق فى أن تبدى رأيها وتطلق أحكامها بشكل دائم وهو حق لا تناله باقى الشخوص.

حتى الحوار الذى يعكس رؤية الشخصيات بشكل مباشر دون تدخل من الكاتبة أو الراوى، نجد ليلى حاضرة. فهى القاسم المشترك في معظم حوارات الرواية. وليلى لا تغيب أبداً حتى عندما تغيب عن مجرى الأحداث يتبنى الراوى خطابها وأحكامها، فتظل الرواية بذلك محدودة بحدود رؤية ليلى التى تعكس فى النهاية نفس رؤية الكاتبة، كما اتضح لنا من قراءة أعمالها غير الأدبية الأخرى.

والكاتبة تسمح لشخصية ليلى دون باقى الشخصيات بالتطور، وبالافصاح عن أحلامها وانفعالاتها وأحكامها، أما باقى الشخوص فلا تملك هذا الحق، وإنما تتحدد أدوارها وتقسم طبقاً للتقسيم الكلاسيكى (الأبيض/ الأسود) أو (الخير/الشرير) وسمة هذا التقسيم أنه يبرز الحدث ويحدد منذ البداية الجانب (أو الشخصيات) التى سينحاز له/لها القارىء بسرعة وبدون كثير من التفكير.

فشخصيتنا محمود وحسين تقفان على طرفى النقيض مع شخصية الدكتور رمزى – خطيب ليلى.

محمود وحسين ثوريان مؤمنان بقضية المرأة وبحقها فى التعليم والعمل والاختيار، وهما يتمتعان بكل مزايا الشخصية الخيرة الطيبة، ولا يمران بلحظة ضعف ولا يتعرضان للنقد من قبل ليلى أو الراوى.

ويقدم لنا محمود أول ما يقدم فى الرواية فى صورة البطل الذى شارك فى المظاهرات ضد الانجليز وجرح برصاصهم. (الرواية، ص ٥-٦-٧)

ومحمود هو الذى قرر أن يسافر إلى القناة ليشترك فى معسكرات التدريب منتصرا بذلك لوطنيته ومتحدياً مشاعر الخوف التى أثارها والده. وفى مقابل شجاعة محمود يتراخى عصام-ابن خالته. ومحمود اختار زوجته متحدياً التقاليد والقيم العتيقة.

أما حسين فهو الثورى الذى لا يضعف والذى يصفه الراوى بكلمات توحى بالاحترام والحب. فهو صاحب الوجه ذى الملامح الكبيرة القوية المحدودة، .... وشعره أسود ناعم ونظرته هادئة، ويمكن الاعتماد عليه. (الرواية ص ١٣٦-١٣٧)

أما الدكتور رمزى - الممثل للقوى الرجعية والمتمسك بالقيم البالية- فهو يقف على طرفى النقيض مع محمود وحسين، فكل ما يقوله خطأ، وكل ما يفعله قابل للنقد وغير مقبول. (قارن الرواية، ص ٢٨٣-٢٨٤)

أما أوصافه فهى ذو «وجه شاحب البياض-خال من التعبير، وعيناه الباردتان مصوبتان إلى الأمام.» (الرواية ص ٢٠٦)

والألفاظ فى هذا الوصف مختارة بعناية لتوحى بالنفور من هذه الشخصية. (قارن الرواية ص ٢٧٣-٢٨٤-٢٩٦-٢٩٧)

وبين الشخصيات النسائية نجد شخصية جميلة متناقضة مع شخصية ليلى الخيرة. فجميلة فتاة خاضعة مستكينة على عكس ليلى، وهى تنبهر بمظاهر الحياة وتترك لأهلها تسييرها وتزويجها من شخص يتفق مع قيم المجتمع السطحية. جميلة إذن تمثل المرأة التقليدية التى لاتتمرد على دورها المرسوم فيكون جزاؤها فى الرواية هو السقوط.

وهذه النمطية والثنائية فى تصوير الشخوص وتقسيم أدوارها تدفع القارىء إلى الانحياز إلى الشخوص «الخيرة » وخطابها وأيديولوجيتها بشكل تلقائى.

والشخوص «الخيرة» فى هذه الرواية هى تلك التى تتعاطف مع المرأة وقضيتها بصفتها قضية لا تنفصل عن تقدم المجتمع بأكمله. والانحياز إلى جانب دون آخر إلى شخوص دون أخرى، والتعاطف التام مع ليلى «بطلة الرواية» يجعل من الرواية رواية ذاتية فى مجملها، ولكنها ذاتية لها ما يبررها - بل وما يشرعها أيضاً. فارتباط الكاتبة/المرأة، ذات القضية.. بقضية بطلتها الروائية، تفرضه التجربة الحياتية ذاتها للمرأة/الكاتبة، وهى تجربة لا تنفصل عن تجربة البطلة، نظراً لأنهما تشتركان فى التعرض لقهر من نوع خاص يمس جزءا من المجتمع، والاثنتان تنتميان إلى هذا الجزء. وهذا لا ينفى ارتباط التجربة الحياتية لكلتيهما بوضع المجتمع، هذا الوضع الذى أفرز فى النهاية هذه التجربة الخاصة للمرأة.

وإذا كان لى أن أطبق جماليات «النقد النسائى» على رواية لطيفة الزيات فيمكن أن نتفق هنا مع Hélène Cixous التى تقول أن أدب المرأة أدب ذاتى، ولكن الذاتية هنا يفرضها وضع المرأة/الكاتبة الخاص وارتباط تجربتها بتجربة البطلة.

وأتفق أيضاً مع Julia Kristeva التى ترى أن خصوصية «أدب المرأة تكمن فى هدم الخطاب التقليدى للمجتمع وأيديولوجيته من خلال تحطيم الصورة التقليدية للمرأة التى يتبناها هذا المجتمع».

وأنا أرى أن لطيفة الزيات لا تعيد إنتاج الصورة التقليدية نفسها للمرأة الخاضعة المستكينة التى لا وجود لذاتها إلا بوجود الرجل.

بل إن هذه الصورة تأتى فى سياق مرفوض ومدان. وتؤدى جميع التقنيات التى تستخدمها لطيفة الزيات فى النهاية إلى تبنى صورة مختلفة للمرأة عن الصور التقليدية، وإلى تعاطف مع الخطاب الذى يدافع عن المرأة وحقوقها. ولكن تبقى الرواية مع ذلك فى إطار جمالى عام لا يخص أدب المرأة فقط، وإنما يخص الأدب بشكل عام حتى لو كان للنص النسائى بعض السمات التى تفرضها عليه تجربة كاتبته.

الهوامش

(١) Cixous' Helene: Die unendliche Zirkulation des begehrens, Berlin 1977, s . 57.

(٢) De Beauvoir, Simone: Interview mit schwarzer. In: Der Spiegel, 30. jg., April 1976

(٣) لطيفة الزيات: من صور المرأة فى القصص والروايات العربية، القاهرة ١٩٨٩، صفحة ١١١).

(٤) المرجع نفسه، صفحة ٣٩.



المرأة منطقة محرمات

قراءة في أعمال قاسم أمين

د. هدى الصدة

١

عندما أصدر قاسم أمين كتابه تحرير المرأة سنة ١٨٩٩، ثارت ضده زوبعة عنيفة من النقد اللاذع الذى وصل الى درجة التحرش الفعلى بالكاتب وأسرته، واتهم الكاتب بالتبعية للغرب والزندقة والكفر وما إلى ذلك من مفردات قاموس الإرهاب الفكرى المسلط دائما فوق رقبة أى فكر جديد أو غير تقليدى. وفى الوقت ذاته تحمس له نفر قليل من الكتاب والمفكرين من أمثال سعد زغلول وسمى قاسم امين بمحرر المرأة ولوثر الشرق، ومازال اسم قاسم أمين يذكر اما بالذم أو بالاستحسان فيما يتعلق بقضايا المرأة ووضعها فى المجتمع. وإذا تأملنا مطالب قاسم أمين فى تحرير المرأة قد نستغرب من عنف رد الفعل المصرى، فقد نادى بتعليم المرأة مثلما فعل من قبله رفاعة الطهطاوى فى (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) هذا بناء على اعتقاده بأن التعليم شرط أساسى لرقى الإنسان وتطور المجتمع، وأن الجهل يؤدى بالضرورة إلى التخلف. من هنا شعر قاسم أمين بأهمية تعليم المرأة لكى يرتفع مستواها ولكى تصبح جديرة بأن تكون شريكة حقيقية وفعالة للرجل المصرى فى معركته لبناء مجتمع افضل وحياة افضل. وبعبارة أدق اعتبر قاسم أمين جهل المرأة المصرية وأميتها سببا مباشرا لتخلف المجتمع المصرى وتراجعه عن مسيرة الحضارة، وجاء كتابه ليعبر عن هذه الفكرة الأساسية «فهذا الانحطاط فى مرتبة المرأة عندنا هو أهم مانع يقف فى سبيلنا ليصدنا عن التقدم الى ما فيه صلاحنا[1]» ومن هذا المنطلق تأمل قاسم أمين المرأة المصرية فى هذا الوقت وهاله ما رأى من تخلف وتدن

واستعباد، ولمس الدور الذى يلعبه الرجل؛ فى التنكر لحقوق المرأة والحيلولة دون إعطائها الحد الأدنى من الحقوق ومنها حق التعليم الذى استاثر به الرجل وتمادى فى ظلمه فحرم المرأة منه ليكبلها ويزيد من عبوديتها له؛ ولهذا أكد قاسم أمين على أهمية إعطاء المرأة قدرا من الحرية ليتسنى لها ممارسة حقوقها والمطالبة بها. ومن هنا تعرض لثلاثة أمور تساعد على إحكام القيود على المرأة، وهى الحجاب والطلاق وتعدد الزوجات، فطالب بسفور المرأة (أى كشف الوجه واليدين فقط) لأنه اعتبر الحجاب عائقا ضد حركتها واندماجها فى المجتمع وتعليمها، كما اقترح تقييد حق الرجل فى الطلاق على أن يتم الطلاق أمام قاض ولا يكون بمجرد تلفظ كلمة الطلاق. واقترح أيضاً تقييد عادة تعدد الزوجات بقصرها على حالات خاصة جداً حيث يتم الزواج الثانى أمام قاض يضع فى اعتباره ظروف الحالة. فما هو السر وراء هذا الهجوم الشرس على قاسم أمين وخصوصاً إذا أخذنا فى الاعتبار أمرين:

أ - التزام قاسم أمين تماماً بأحكام الشريعة فيما يتعلق بحقوق المرأة وواجباتها وعدم تجاوزه لحدود الشرع كما فهمه فقهاء عصره، كما أنه استنكر تبهرج المرأة الغربية ورأى ان تلتزم المصرية بما يسمى باللباس الشرعى الإسلامى، أو كما درج فهمه على أنه اللباس الشرعى عند جمهور الفقهاء، واعتمد فى حديثه عن الطلاق وتعدد الزوجات على حجج دينية متخصصة مستقاة من فتاوى محمد عبده مفتى الديار المصرية والذى أسهم إسهاماً فعلياً (كما يظهر لنا) فى بلورة الأفكار بل وصياغتها فى الجزء المتعلق بأحكام الشريعة.

ب - عدم انفراد قاسم أمين بالأفكار التى عبر عنها فى كتابه، فقد سبقه رفاعة الطهطاوى بالمطالبة بضرورة تعليم البنات فى كتابيه (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) - وفى (المرشد الأمين فى تعليم البنات والبنين) حيث أكد أيضاً على أهمية العمل واعتبره عنصراً مهماً فى صيانة المرأة وبعدها عن الرذيلة، ويقول فى ذلك «إذا كانت البطالة مذمومة فى حق الرجال فهى مذمة عظيمة فى حق النساء[٢]»، وأما بالنسبة للمطالبة بحرية المرأة فقد نشطت فى ذلك الوقت حركة الكتابة النسائية وامتلأت الصحف بمقالات لنساء من أمثال زينب فواز ولبيبة ماضى وعائشة التيمورية يطالبن فيها بمزيد من الحقوق للمرأة ويشككن فى هيمنة الرجل على الساحة الثقافية، كما نشرت الصحف مقالات لكاتبات سوريات مقيمات خارج مصر مثل لبيبة شمعون، وفى سنة ١٨٩٨ صدرت مجلة أنيس الجليس واستمرت لمدة عشر سنوات فأتاحت الفرصة لنساء كثيرات للتعبير عن آراء ثورية وجريئة كانت تنشر فى هيئة رسائل غير موقعة لحمايتهن من العار والفضيحة[٣]. ونعود لنسأل نفس السؤال: ما وراء هذا الهجوم؟

ولنفهم ضراوة الهجوم الذى تعرض له قاسم أمين يجب أن نلقى الضوء على بعض الاعتبارات التى غالباً ما تلعب دوراً فعالاً فى تشكيل عملية التأثير والتأثر:

أ – فقد كان لمركز قاسم أمين الاجتماعى والوظيفى أعظم الأثر فى ذيوع صيت الكتاب وانتشار أفكاره. إذ كان الكاتب ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية المتعلمة ويحظى باحترام أقرانه، كما كان يتقلد فى هذا الوقت منصب قاض وهو منصب ذو شأن على جميع المستويات، ولهذا السبب يصبح من الصعب بل من المستحيل تجاهل آرائه أو الإنقاص من قدر أعماله بعكس ما كان يحدث، مثلاً، مع الكاتبات اللاتى كن يعبرن عن أفكار أكثر ثورية فى كثير من الأحيان وإنما بحكم كونهن جميعاً من النساء – وبالأخص نساء الطبقات الأرستقراطية أو نساء من الشام – اللاتى يعشن على هامش الحياة أصلاً، وهامش الحياة الثقافية تبعاً، فقد كان من الممكن المرور على أفكارهن مرور الكرام وعدم التعامل معهن بجدية.

ب – أضف إلى هذا أنه عندما أعرب قاسم أمين عن استيائه إزاء وضع المرأة فى المجتمع المصرى، فقد أتت، هذه المرة، الرياح من رجل يستنكر المزايا المتوارثة التى يتمتع هو بها بحكم انتمائه إلى مجتمع الرجال، فكان أن شهد شاهد من أهلها، ومن ثم، ترتب على شهادته حدوث شرخ هائل فى بنية العلاقات الجامدة مما أثار حمية الكثيرين. فبعكس كتاب على عبد الرازق (الإسلام وأصول الحكم) أو كتاب طه حسين فى (الأدب الجاهلى)، فقد كانت المعركة حول كتاب تحرير المرأة «أكثر شمولاً وأوسع مدى» كما يقول د. محمد عمارة، وذلك لارتباطها بحياة الأسرة، لبنة المجتمع الأولى[٤]» والأهم من ذلك، أنها كانت تمس البعد الأونطولوجى الزائف للمرأة المسلمة كرمز وتحقيق للهوية الإسلامية الثابتة/ الجامدة.

جـ – أما العامل الرئيسى الذى استدعى الحملة الشعواء على كتاب (تحرير المرأة) فكان سياسياً حضارياً من الدرجة الأولى بحكم انتماء قاسم أمين لمدرسة محمد عبده التى قادت مسيرة التنوير والإصلاح فى القرن التاسع عشر، واتخذت منهجاً وسطاً معتدلاً فى تعاملها مع مأزق الإنسان المصرى الناقم على واقعه المتخلف المزرى والمشتت بين رغبته فى الأخذ بسبل وإمكانيات الغرب المتقدم وخوفه من الانسلاخ عن ماضيه وعن أصله الحضارى. فقد عادى محمد عبده التيار الأصولى السلفى فى تمسكه الأعمى بالماضى والتراث بحرفيته وفى رفضه المتعنت للغرب بدون تمييز، كما خالف التيار التغريبى فى انبهاره التام بالحضارة الغربية وفى محاولته نقل النمط الأوروبى باعتباره الطريق الأوحد للرقى والتقدم. فكما فعل رفاعة الطهطاوى فى بداية القرن التاسع عشر، حاول أعضاء هذه

المدرسة التوفيق بين عقلانية الغرب وتدين الشرق، وذلك - كما فعل محمد عبده بالذات - من خلال قراءة التراث من منظور عقلانى وعصرى للتخلص من الشوائب والخرافات التى علقت به عبر عصور التخلف، وليفتح باب الاجتهاد فى تفسير النصوص من منطلق مقتضيات العصر الذى يعيشونه. أما بالنسبة للموقف السياسى لتلك المدرسة فقد نادى محمد عبده بالإصلاح التدريجي وهادن قوات الاحتلال حتى يتاح لابناء الأمة الوقت للنهوض بمسئولياتهم، هذا على عكس التيار الوطنى الذى قاده مصطفى كامل والذى نادى بالجلاء الفورى والثورة على الإنجليز. ولهذا انتهز خصوم محمد عبده علاقته بقاسم أمين واتهموا هذا الأخير بالكفر والانحلال والانسياق وراء الغرب ومحاولة هدم الأسرة المصرية والخيانة، فقيل أن اللورد كرومر أوحى لمحمد عبده بفكرة هذا الكتاب وشاع أن قاسم أمين كتب كتابه هذا - أيضاً بتوجيه من محمد عبده - للاعتذار للأميرة نازلى فاضل عما قاله عن المرأة المصرية فى كتابه (المصريون). وكما نرى، فقد لجأ خصوم محمد عبده إلى الزج باسم اللورد كرومر للتلميح بخيانة الإمام وعمالته للغرب بسبب سياسته المهادنة للإنجليز. كما لجأوا إلى التشكيك فى سلامة نية ومنهج الكاتب عندما أوحوا أن مصدر الفكرة هو الأميرة نازلى، أى أن قاسم أمين، الرجل، لم يكتب هذا الكتاب إلا ليتملق الأميرة بسبب حاجته وحاجة مدرسة محمد عبده إلى دعمها ومساندتها السياسية. يستند أصحاب هذه الفكرة إلى كتاب قاسم أمين (المصريون) الذى كتبه بالفرنسية ليرد فيه على الدوق داركور الذى تعرض لمصر والمصريين والإسلام فى كتاب صدر سنة ١٨٩٣. وفى كتاب (المصريون) يصف قاسم أمين المرأة المصرية بأنها مخلوق متكاسل تافه، ويعيب عليها تدنى مستواها بالنسبة لنظيرتها الفرنسية، ويبرر مهاجمو قاسم أمين ما يرونه تناقضاً بين موقفه من المرأة فى (المصريون) وفى (تحرير المرأة) بأنه جاء نتيجة محاولة الكاتب احتواء غضب الأميرة نازلى. ونجد أن محمد عمارة مثلاً، ينفى بشدة النظرية التى تتعامل مع تحرير المرأة على أنه اعتذار للأميرة نازلى ولكن من المرجح أن للأميرة نازلى دوراً غير مباشر فى توجيه فكر قاسم أمين. فمن الثابت أنه بعد صدور كتاب (المصريون) الذى يعيب فيه الكاتب على المرأة المصرية جهلها وضيق أفقها، اصطحب محمد عبده صديقه قاسم أمين إلى صالون الأميرة نازلى ربما ليطلعه على مثال مشرف للمرأة المصرية التى يتاح لها فرصه التعليم، وكانت النتيجة أن انبهر قاسم أمين بشخصية الأميرة وأعجب بعلمها وثقافتها فأدرك بالتالى الإمكانيات الكامنة فى المرأة المصرية التى تهدر تماماً بسبب سجنها وعزلتها. والغاية من هذا العرض الموجز للملابسات التى أحاطت بكتاب (تحرير المرأة) هو الإشارة إلى علاقة محمد عبده بالكتاب بل أهم من ذلك هو الوصول إلى نظرية

أخرى مفادها أن للامام دوراً فعلياً فى صياغة الجزء المتعلق بالأمور الدينية فيما يختص بقضية المرأة وأنه مراعاة لمنصبه كمفتى الديار المصرية آثر أن يتجنب التدخل المباشر فى هذه المسألة المعقدة.

والخلاصة أنه لا يمكن فهم كتاب (تحرير المرأة) بمنأى عن مشروع محمد عبده التنويرى الذى كان يطمح فيه إلى إعلاء شأن العقل فى مواجهة النقل ومن ثم إعادة قراءة التراث وفقاً لمقتضيات العصر.. كما لا يمكن أيضاً فصل قضية تحرير المرأة عن قضية تحرير الإنسان المصرى من قيود التخلف والتبعية. فبالرغم من تأثر قاسم أمين الواضح بالثقافة الغربية هذا التأثر الذى أملته عليه ظروف نشأته وبيئته الأرستقراطية، إلا أنه شعر بضرورة التوفيق بين تراثنا الحضارى وواقعنا المعاصر حتى يكتب لمشروع النهضة النجاح.

ولكن، هل نجح مشروع النهضة فى تحقيق أهدافه المعلنة؟

هل انتقلت مصر من ثنايا الماضى إلى الحاضر؟

هل تم تحرير المرأة؟.

لست هنا بصدد تتبع تاريخ الحركة النسائية فى مصر أو تعديد المكاسب التى حصلت عليها المرأة المصرية فى القرن العشرين، ولكن مما لاشك فيه أن المرأة قد خطت خطوات واسعة فى طريق التحرر، وبالتحديد فى فترات المد الحضارى وازدهار المشروع القومى، ونجح بعض النساء فى الوصول إلى مناصب رفيعة. ولكن، الآن، بعد مضى أكثر من مائة عام على كتاب تحرير المرأة تعلو أصوات تناشد المرأة العودة إلى المنزل وارتداء الحجاب الذى يزعم أنه الزى الشرعى الإسلامى، ونفاجأ بمشروع يقدم إلى مجلس الشعب ليناقش جدوى عمل المرأة خارج المنزل، وأشياء كثيرة أخرى كفيلة بأن تحطم وهم التحرر لدى الكثيرات وتعيد طرح السؤال الملح:

هل فشل تحرير المرأة بالرغم من بعض المظاهر السطحية أو بعض القشور الخارجية التى قد توهم البعض بنجاح مشروع تحرر المرأة؟ وما هو السبب الرئيسى فى تلك الردة المخيفة التى نلمسها فى عالم المرأة؟ لماذا نلف وندور حول أنفسنا فى حلقات مفرغة فنقتل الأمور مناقشة ولا نحسمها أبداً؟ ما هو مصدر الخطأ؟ هل هو الخطأ فى منهج البحث أم فى المنطلق الفكرى لمشروع تحرير المرأة ومشروع النهضة المصرية؟.

إذا نظرنا مرة ثانية إلى الساحة المصرية نجد ثلاثة تيارات رئيسية تتصدى لمشكلة

التقدم: تيار دينى أصولى متشدد يتمسك بالماضى وقيمه ويرفع شعار أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، ويصر على نقل مفاهيم وأبنية حضارية بدون تمحيص وتطبيقها على الحاضر، يقابله فى الطرف الآخر تيار علمانى يرفض التراث كقيمة موجهة ويتعامل مع الواقع بمنأى عن الماضى، ويتوسطهما تيار وسطى يحاول المواءمة بين طرفى النقيض(٥)، وقد تبادل كل من التيارين الأولين الانفراد بالسلطة الثقافية فى فترات متلاحقة، بينما خفت صوت الاتجاه الثالث الذى حظى بأكبر قدر من الهجوم من كلا الفريقين بسبب محاولته التوفيق بين العلم والدين، بين الأصالة والمعاصرة، وبسبب فشل الكثير من أقطابه فى المضى حتى النهاية فى مشروعهم مما أدى إلى تخليهم عن مبادئهم وانحيازهم إلى القطبين النقيضين.

وبالنسبة لقضية تحرير المرأة، نجد أن من أهم العوامل التى ساهمت فى انهيار مشروع التحرر هو الغياب شبه التام لأى محاولات جدية لإيجاد صيغة مصرية أو حتى السعى إلى تحقيق نموذج مصرى لتحرر المرأة. وكما حدث فى مشروع النهضة العام، كانت الغلبة لصالح فريقين متناقضين، فريق يذكى نموذج المرأة الغربية ويروج لأفكار ومنطلقات حركة تحرير المرأة الغربية وفريق آخر يتبنى صورة ثابتة/ جامدة للمرأة المسلمة منقولة من كتب التراث التى كتبت عن المرأة فى العصور المظلمة. وكلا الاتجاهين يتجاهلان تماماً واقع المجتمع المصرى الذى يعكس ويتفاعل ويتأثر بتراثه الفكرى والحضارى والدينى، هذا الواقع الذى ينتمى إلى لحظة تاريخية معينة تُملى على أبنية الثقافة حاجاتها وتفرض مقتضياتها.

ولهذا، فإن قراءتنا لأعمال قاسم أمين الذى تحالف مع محمد عبده وأخذ على عاتقه مسئولية النهوض بالمرأة المصرية من منطلق إخضاع التراث لميزان العقل بهدف استيعابه ومن ثم طرحه فى صيغة مجدية ومتحركة عوضا عن الصيغة الجامدة القهرية، هذه القراءة تستهدف الوقوف على أوجه الخلل التى أضعفت تلك المحاولة الرائدة فأردتها مهيضة الجناح، غير قادرة على التصدى لرياح التطرف الدينى والتخلف الفكرى والتغريب التى عصفت بها وأوشكت على إجهاضها تماماً. كما تصبح هذه القراءة ضرورة ملحة بسبب التشابه المذهل بين الوضع الراهن للساحة الثقافية المصرية والوضع فى أواخر القرن التاسع عشر بل يمكن أن نذهب إلى أن هناك مؤشرات عديدة تدق ناقوس الخطر إذ تنبه إلى احتمال عودتنا إلى عصر ما قبل قاسم أمين. وأخيراً. تدخل هذه القراءة فى عداد نقد الذات بسبب اعتقاد كاتبة هذه السطور أن وضع المرأة لن ينصلح بالتقليد أو بالنقل بل بالتفاعل الحيوى بين التراث والمعاصرة.

٢

وقبل تبنيه لمشروع محمد عبده فى التنوير، عانى قاسم أمين من التشتت الشديد بين قيمه الإسلامية التى كان ينتمى إليها والتى كان يشعر بغيرة شديدة عليها وبين ثقافته الغربية وانبهاره بإنجازات أوروبا على جميع المستويات. ويعكس هذا التشتت مأزق الإنسان فى هذا الوقت بعد انفتاحه على العالم ومواجهته لواقعه المظلم، وهو المأزق الذى يعانى منه الإنسان المعاصر فى مصر. ويمكن اعتبار كتاب قاسم أمين (المصريون) من أبلغ تجليات هذا المأزق إذ يحاول الكاتب أن يرد على هجوم شنه دوق داركور، القاضى فى المحاكم المختلطة، على مصر والمصريين والإسلام، مستخدماً فيه منطقا استعماريا سلطويا متعاليا، ومندداً فيه بكل مظاهر الحياة ومستنكرا العادات والطبائع. ويمثل كتاب (المصريون) مرحلة مهمة من مراحل التطور الفكرى لقاسم أمين، وبالتحديد بالنسبة لقضية المرأة، إذ يخصص جزءاً من كتابه للدفاع عن المرأة المصرية التى ينالها قدر كبير من الهجوم من قبل الدوق داركور. ويصبح السؤال الذى نحاول الاجابة عليه هو: لماذا جاء رده على الدوق بهذا الضعف؟.

بادىء ذى بدء، إنه من المجدى الإشارة إلى التوازى القائم بين علاقة قاسم أمين بالدوق دراكور وعلاقة قاسم أمين بالمرأة المصرية. ففى العلاقة الأولى، يمثل قاسم أمين الطرف الأضعف بحكم انتمائه لدولة مستعَمرة، خاضعة لحكم أجنبى فى مواجهة الطرف الأقوى والمستعمر الطاغى (داركور). أما فى العلاقة الثانية، فيحتل قاسم أمين خانة الأقوى فى مقابل المرأة التى تحتل الخانة الأضعف، ومن المحزن حقاً أن قاسم يستوعب ثم يعيد تطبيق نفس المنطق السلطوى الذى يستخدم لقمعه وتحقيره من قبل المستعمر القوى فى حديثه عن المرأة المصرية، وبالتالى فى دفاعه عنها. ولهذا يفشل فى دحض حجج الدوق داركور والتى كانت فى حاجة إلى معالجة مختلفة ومنهج أكثر نضوجاً.

ومن أهم خصائص هذا المنطق الاستعمارى السلطوى إغفاله للعمق التاريخى فى حكمه على الظواهر، فيتعامل مع المواقف والأبنية الاجتماعية ومظاهر السلوك على أنها ظواهر طبيعية نابعة من الطبيعة الأساسية للإنسان المصرى. ويستخدم قاسم أمين ذات المنطق فى وصفه للمرأة المصرية فيقول: «تبدو المرأة المصرية من الناحية الشكلية أقرب للقبح من الجمال، أما من الناحية المعنوية، فهى مخلوق متكاسل، ذات طبيعة تأملية، وبعيدة عن الفاعلية، تكثر الحديث والضحك، تحب دينها لكنها لا تمارسه ليس لها مثل أعلى...[٦]»

كما نرى، يعتمد هذا الخطاب على تمييز نوعى/ جنسى يحيل سلوك المرأة المستضعفة، المسجونة، المقيدة إلى طبيعتها لا إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى أدت بها إلى هذه الحالة. وهو خطاب يحاكى الخطاب العنصرى الذى يبرر استعمار الشعوب على أساس القصور الطبيعى لهذه الشعوب وحاجتها الأزلية إلى الارشاد والنصح من شعوب هى بطبيعتها أيضاً أكفأ وأرقى. كما نلمح تأثر قاسم أمين بمظاهر الحياة الغربية حتى فى معايير الجمال حين يقرر أن المرأة المصرية أقرب للقبح، وذلك يرجع إلى اقتباسه بدون وعى معيارا مثاليا غربيا للجمال والدليل على ذلك أن معايير الجمال تختلف من شعب إلى آخر ومن حضارة إلى أخرى ولا يمكن الحكم على شعب بأكمله أنه ينقصه الجمال إلا إذ تبنينا معايير خارجية «مستوردة» فتسود بدون وعى اعتقادات أن بياض البشرة أجمل من سمرتها، وأن زرقة العيون أجمل من سوادها وأن اصفرار الشعر أجمل من سواده، وهكذا، كما افترض قاسم أمين وكما نفترض نحن الآن فى ١٩٩٢. ونلمس مأزق قاسم أمين فى تناوله لموضوع جمال المرأة حين يحاول، بعد الإقرار بقبحها إنقاذ ماء وجهه بأن يتحسس أوجه الجمال الكامن فى عينيها وفى تناسق جسدها، فهو يقول، بعبارة أخرى، أنه بالرغم من قبح المرأة المصرية الواضح، إلا أنها تمتلك بعض مقومات الجمال مثل كذا وكذا. وهذه حجة الضعيف، المسلوب العقل والراضخ لسطوة حضارة قوية ومهيمنة، تفرض قيمها ومعاييرها على شعوب غير قادرة على إيجاد بديل للمثل الأعلى الطاغى.

ومن مظاهر هذا العجز فى مواجهة الآخر محاولة قاسم أمين المستميتة لتبرير كل الشرائع وأنماط السلوك فى المجتمع المصرى والتمسك الأعمى بها على أنها الملاذ الأوحد أمام التعدى المستمر. فمثلاً، يدافع عن حق الرجل فى تطليق زوجته دون الاحتكام لقاض ويقول: «إنى لا أفهم أن يقيم الإنسان دعوى ليحصل على الطلاق، فتلاقى الأرواح لا يمكن أن يكون مادة للتقاضى[٧]» وهذه مغالطة صريحة إذ يعتبر الزواج فى الإسلام عقدا، والعقد شريعة المتعاقدين كما يقولون ويخضع بالتالى لحكم القضاء.

كما يغمض عينيه عن واقع الأشياء حين يشير إلى حق الزوجة فى الاحتفاظ بعصمتها فى يدها ويتغاضى عن استحالة ممارستها لهذا الحق الشرعى بحكم ضعفها وجهلها.

ويتضح لنا من الأمثلة السابقة أن قاسم أمين يرتكب خطأ فادحاً فى تصديه لهجوم الدوق داركور حين يعتنق بدون وعى، مرة أخرى، الافتراضات المسبقة التى يصدرها له الدوق عن الإسلام، فيساوى كما يفعل الدوق تماماً، بين حال المسلمين وممارساتهم وشرائعهم وبين مبادىء الدين الإسلامى فيقع فى ورطة حين يحاول تبرير أوضاع غير سوية بسبب اختلاطها فى ذهنه بتراثه الدينى الذى ينتمى إليه ويعتز به. ولهذا، وبعد أن

استمات فى تبرير أشياء مثل الحجاب وتعدد الزوجات وحق الرجل المطلق فى الطلاق، وبعد أن احتقر «ادعاء النساء وتحذلقهن[٨]» وشكك فى ذكاء المرأة وندد بالنساء اللاتى يدعين المعرفة، ينتهى إلى الاعتراف «بدونية مستوي المرأة المصرية عن مستوى المرأة الأوروبية»[٩] ولكن، كما يستطرد، «لا ترجع هذه الدونية إلى الدين الإسلامى بل «إنها تتوقف على تعليم النساء» ولذلك ينادى بأخذ «المرأة قدراً نسبياً من التعليم، وبهذا يختزل المشكلة فى التعليم ويتاضى عن المؤثرات الأخرى التى تعوق ترقى النساء وتحد من حريتهن.

وأخيراً، وكما فعل دوق داركور ونصب نفسه وحضارته كمحور رئيسى ومرجعى للتحدث عن الآخر الشرقى، الإسلامى، يتبع قاسم أمين نفس المنطق ويصدر الأحكام ويدخل فى أمور النساء، الطرف الآخر، الأضعف، من منظور مصلحة الرجل فيقول: «فإننى لا أرى الفائدة التى يمكن أن يجنيها النساء بممارسة حرف الرجال. بينما أرى كل ما سوف يفقدنه، فإن هذه الحرف سوف تجرفهن عن المهام التى يبدو أنهن خلقن من أجلها، كما أن هذه الأعمال لن تجعلهن أكثر فائدة للمجتمع ولن تزيد من سحرهن».

ويتضح لنا مما سبق أن قاسم أمين يرى أن أى عمل تقوم به المرأة يجب أن يكرس لخدمة الرجل وإرضائه؛ ولهذا فإن تخليها عن أدوارها التقليدية قد يؤثر على امتيازات الرجل بل وقد يغير الصورة الساحرة التى يرسمها لها فى خياله.

٣

ومن المرجح أن كتاب (المصريون) ساعد قاسم أمين على بلورة طبيعة المأزق الذى يعانى منه الإنسان المثقف فى مصر الذى يسعى إلى اللحاق بموكب الحضارة، وقد وجد ضالته حين اتحد مع محمد عبده فى كتابه هذا حيث أتاح له الإمام سبيل العقلانية والموضوعية فى قراءة التراث الإسلامى حتى يوائم روح العصر ومتطلباته. فبعد ست سنوات من صدور الكتاب الأول أصدر قاسم أمين كتابه الثورى (تحرير المرأة) ١٨٩٩ ثم أعقبه بكتاب (المرأة الجديدة) ١٩٠٠ وقد استهل الأول بالاعتراف بسوء حالة المرأة المصرية وبالتأكيد على أهمية الإصلاح، ومن ثم أدرج مشروع تحرير المرأة ضمن قائمة أعمال المشروع القومى لإصلاح الأمة والنهوض بمستواها، وذلك من خلال تخليص الإسلام من الشوائب التى علقت به عبر عصور الانحطاط فيؤكد على هذا المبدأ من البداية ويتحدى كل من يشهر فى وجهه سلاح الإسلام:

«سيقول قوم أن ما أنشده اليوم بدعة، فأقول: نعم أتيت ببدعة، ولكنها ليست فى الإسلام بل فى العوائد وطرق المعاملة[١٠]».

وهنا يضع الكاتب النقاط فوق الحروف ويؤسس المنطلق الفكرى لمشروعه الذى يعتمد على التفرقة بين الإسلام ومادرج ان ينسب إلى الإسلام.

ثم يصوغ قاسم أمين اطروحته الاساسية فيؤكد على «التلازم بين انحطاط المرأة وانحطاط الأمة وتوحشها وبين ارتقاء المرأة وتقدم الأمة ومدنيتها[١١]».

وكما هو واضح، تعتمد هذه الأطروحة على نظرية التطور التى شهرها داروين فى القرن التاسع عشر ثم نظر لها هربرت سبنسر فى العلوم الاجتماعية حتى اضحت المرتكز النظرى للمنهج التاريخى الاجتماعى فى ذلك الوقت. وقد تبنى قاسم أمين هذه النظرية كما تبناها كثير من رواد التنوير حتى غدت حجر الأساس فى مشروع الاصلاح. وفى ظل هذه النظرية يعتبر وضع المرأة فى مصر مرحلة متأخرة من مراحل التطور إذا قورن بوضع المرأة الأوروبية. ومن هنا تصبح مهمة رواد التنوير الانتقال بالمرأة إلى مرحلة أكثر تقدما فى سلم التطور الحضارى.

ثم يقيم الكاتب علاقة أخرى بين استبداد الرجل وقهره للمرأة وبين استبداد الحكومات وقهرها للرجل فيقول عن تاريخ المسلمين:

«كان من أثر هذه الحكومات الاستبدادية أن الرجل فى قوته أخذ يحتقر المرأة فى ضعفها[١٢]». ثم يدرج تحت بند الاحتقار شتى الممارسات التى ترتكب باسم الإسلام مثل تعدد الزوجات والطلاق دون سبب والحجاب وما إلى ذلك. وبعد هذه المقدمة، ينادى بإعطاء المرأة قدراً من الحركة حتى يتنسى لها أن تنمى فكرها وأن تأخذ قدراً من التعليم.

ويمكن تلخيص المزالق التى يقع فيها قاسم أمين فى تناوله لموضوع تحرير المرأة فى ثلاث نقاط:

١- يظل الرجل هو المرجع الأول والأخير في تحديد دور المرأة وأهميته .

٢- عدم وعى الكاتب بالعلاقة بين نظرية التطور والايديولوجية التى انتجتها وروجت لها .

٣- امتناع الكاتب عن التصدى لمناطق المحرمات .

ويترتب على هذا قصور شديد فى تطبيق المنهج وعدم الوصول إلى النهاية المنطقية للمنطلقات النظرية. وإذا بدأنا بالنقطة الأولى نكتشف تناقضا صارخا بين مقولات يطرحها قاسم أمين وبين النتائج التى يصل إليها من خلالها . فهو مثلا يؤكد على مساواة المرأة بالرجل فيقول:

«المرأة ، ما أدراك ما المرأة ! إنسان مثل الرجل . لا يختلف عنه فى الأعضاء ووظيفتها ولا فى الإحساس ولا فى الفكر، ولا فى كل ما تقتضيه حقيقة الإنسان من حيث هو إنسان اللهم الا بقدر ما يستدعيه اختلافهما فى الصنف (١٣) » .

التكاليف الشرعية تدلنا على أن المرأة وهبت من العقل مثل ما وهب الرجل . أيظن رجل لم يعمه الغرض أن الله قد وهبها من العقل ما وهبها عبثا وأنه آتاها من الحواس وآلات إدراك ما أتاها لأجل أن تهملها ولا تستعملها»

ويستشهد بكوندوروسيه فيقول:

«إما أن لا يكون حق حقيقى لأحد من الناس وإما أن يكون لكل فرد حق مساو لحق الآخر. ومن جرد غيره من حقه مهما كان دينه أو لونه أو صنفه فقد داس بقدميه حق نفسه» .

ثم يتخذ بعد ذلك موقفا يدوس فيه حق نفسه بتقييد حق المرأة فى التعليم وحصره بالتعليم الابتدائى:

«ولست ممن يطلب المساواة بين المرأة والرجل فى التعليم فذلك غير ضرورى وإنما أطلب الآن ولا أتردد فى الطلب أن توجد هذه المساواة فى التعليم الابتدائى على الأقل».

وهو يفعل ذلك من منطلق نفعى بحت: «المرأة الجاهلة لا تعرف مقدار زوجها»، وبالتالى لا تكسب احترامه، كما انها تفشل فى إدارة منزله على نحو جيد، ثم، فى النهاية، تخفق فى اداء وظيفتها السامية وهى تربية أولادها وتهيئتهم لمستقبل باهر. ولهذا يكتفى قاسم أمين بالتعليم الابتدائى إذ ليست الغاية هنا تمتع المرأة بحريتها على قدم المساواة مع الرجل كما أوحى فى مواقف أخرى، بل يصبح الهدف هو الارتقاء بالمرأة لدرجة معينة محدودة لكى لا تعوق حركة الرجل نحو الترقى، ولكى تحظى باحترامه وتقديره ولكى تجنى من الحكمة ما يكفى لإعطاء زوجها حقه من التقدير والإجلال، ولكى ترتفع إلى مستوى مسئوليتها السامية فى تربية جيل المستقبل (من الرجال الناجحين) أى، بصريح العبارة، تتعلم المرأة لكى تتفانى أكثر فى خدمة الرجل ولكى توفر له مستوى أرفع من الخدمة المتواصلة، ويظل الرجل، وإلى ما لا نهاية، المحور المرجعى الأوحد فى الحكم على الأمور.

والخطأ الأكثر فى خطورته الذى يقع فيه قاسم أمين هو التسليم التام بنظرية التطور وقبول جميع نتائجها بدون تعريف واف بالنظرية ومنطلقاتها الأساسية وبدون التعرض للخلفية الحضارية التى أفرزتها وإيديولوجية الطبقة السائدة التى خدمت مصالحها ، الأمر الذى أحدث بلبلة واضحة فى فكره . فمثلا يغمض قاسم زمين عينيه تماما عن مصاعب التوفيق بين نظرية مادية خالصة تعتمد فى نقطة بدايتها على منطلق لادينى للعالم يعزى

جميع ظواهر الحياة إلى صدفة كونية لا إلى إرادة إلهية وبين رؤية دينية تنطلق من بداية مثالية محورها الوحى. كما يتجاهل الكاتب أيضا انعكاسات تلك النظرية عليه هو شخصيا باعتباره مواطنا من دولة تخضع لحكم دولة مستعمرة إذ استخدمت نظرية التطور وما يترتب عليها من فكرة الانتقاء الطبيعي والصراع من أجل البقاء لتبرير استعمار الشعوب بل لكسر شوكة الشعوب المستعمرة، وذلك بإضفاء مشروعية على مبدأ الصراع على أساس أنه سنة الحياة، وبترويج لحتمية فناء الأضعف وبقاء الأقوى ، الأمر الذى يسلب الشعوب المستضعفة أملها فى تحقيق استقلالها .

كما طُوّعت نفس النظرية للإعلاء من شأن النموذج الغربى للحضارة على أنه أعلى مراحل التطور، ولتفسير التباين المتوقع بين الحضارات على أنه اختلاف فى درجة التطور . ويصبح النموذج الغربى معيارا للحكم على الشعوب ويفرض نفسه كقيمة مثالية تحتذى لذاتها باعتبارها السبيل الأوحد للتقدم، وقد كان لإغفال الكثيرين من رواد التنوير لهذه الاعتبارات أكبر الأثر فى إضعاف منهجهم ودحض منطقهم. فنجد مثلا أن هربرت سبنسر يقرر بدون دلائل كافية بناء على افتراض مسبق أن نموذج العائلة فى العصر الفيكتورى هو أرقى نموذج فى سلم التطور الاجتماعى، ويتعامل مع مبدأ تعدد الزوجات، على أنه أحد إرهاصات المجتمعات الأقل تطورا أو التى لم تستكمل بعد نموها أو نضوجها . ويتبنى قاسم أمين هذه المقولة فى هجومه على تعدد الزوجات ويصف التعدد أنه عادة تختفى بالضرورة مع «ترقى عقول الرجال وتهذيب نفوسهم» هذا لأنه يسلم بفكرة التطور، ولأنه قد استوعب المعيار القيمى للنموذج الغربى الذى يرجع التعدد إلى نقص فى النضج الحضارى. وليس القصد هنا أبدا الدفاع عن تعدد الزوجات وإنما الهدف هو لفت النظر إلى ما يترتب على هذا الاستسهال فى تقديم الحجج الجاهزة الأمر الذى يترتب عليه إغفال ذكر الأبنية الاقتصادية والاجتماعية التى تزكى الأدوارالتقليديه للمرأة باعتبارها أما وزوجة فقط، وتحقر من شأن عمل المرأة خارج المنزل لتحقيق استقلال اقتصادى ثم لا تكفل للمرأة أية حقوق خارج مؤسسة الزواج، وبهذا يصبح التنديد بتعدد الزوجات بمثابة حرمان المرأة من الإعالة المالية التى قد يوفرها لها زوج ما دامت باقية تحت مظلة الزواج. وعلى هذا الأساس يستحيل مناقشة مشروعية تعدد الزوجات دون التعرض لتلك الأبنية الأساسية ودون مناقشة وضع المرأة فى المجتمع حيث يختفى التعدد مع تحسن وضع المرأة وتحررها من الحاجة الاقتصادية للرجل .

وتكون نتيجة هذا التمسك بالنموذج الغربى كمعيار قيمى هو التوقف دائما عند حدود

ذلك النموذج والتقاعس عن الخوض فى القضايا بحرية واستنارة . فمثلا ، يتصدى قاسم أمين لتهمة نقصان عقل المرأة والتى تستخدم لتبرير هيمنة الرجل عليها ويستند إلى أقوال العلماء لدحض تلك الافتراءات. ولكنه يقف عند ما يسميه بالسلطة الأدبية للرجل على المرأة «التى ترمى إليها الآية الشريفة التى ذكرت أن الرجال قوامون على النساء» ولا يبذل أى جهد ولو كان ضئيلا لتفسير هذه الاية من منطلق ظروف العصر، وتأمل تكملة الآية والسياق الذى ترد فيه، وهذا لأنه يقبل دون مناقشة ما يفهمه منها، وما فهمه جمهور الفقهاء وذلك لأنه يعتد بسلطة مشابهة يكفلها القانون الغربى للزوج على زوجته فيقول : «وقد نحت الشرائع الأوروبية هذا النحو فخولت للرجل مثل هذه السلطة على زوجته وسمتها سلطة الزوجية» وبهذا ، ورغم التعارض بين مجمل الحجج التى ساقها الكاتب لتبرئة المرأة من تهمة نقصان العقل وبين اقتناعه بضرورة خضوعها لما يسميه بالسلطة الأدبية المخولة للرجل ، إلا أنه يفعل ذلك بسبب خضوعه للنموذج الغربى كمعيار قيمى مسبق وجاهز دائما لإقرار الخطأ والصواب. وبهذا ، يشكل هذا النموذج حائلا منيعا يعوق حرية الفكر ويحول دون الإبحار إلى آفاق أوسع وأكثر جرأة .

وأخيرا، وتمشيا مع اتجاه كثير من الكتاب والمفكرين ، يتجرد قاسم أمين من الشجاعة الفكرية فى تعرضه للمناطق المحرمة فى تراثنا الإسلامى والتى تحظى المرأة بالذات بنصيب الأسد فيها، فيتجنب طرح الأسئلة الصعبة إما بسبب خوفه من هياج الرأى العام أو بسبب خوفه من زعزعة إيمانه هو شخصيا !

ففى موضوع الحجاب ، يستهل قاسم أمين حديثه بالإشارة إلى العلاقة بين التطور الخارجى وبين لباس المرأة فيقول :

«وكل من عرف التاريخ يعلم أن الحجاب دور من الأدوار التاريخية لحياة المرأة فى العالم» ويستشهد بالقاموس الفرنسى لاروس للكشف عن معنى كلمة خمار فيورد: «كانت نساء اليونان يستعملن الخمار إذا خرجن ويخفين وجوههن بطرف منه كما هو الآن عند الأمم الشرقية» وبناء على عرضه يصل إلى النتيجة الآتية : «ومن هذا يرى القارىء أن الحجاب الموجود عندنا ليس خاصا بنا ، ولا أن المسلمين هم الذين استحدثوه ، ولكنه كان عادة معروفة عند كل الأمم تقريبا ثم تلاشت طوعا لمقتضيات الاجتماع وجريا على سنة التقدم والترقى. وهذه المسألة المهمة يلزم البحث فيها من جهتيها الدينية والاجتماعية [٢١]» . ويضيف فى موضع آخر: «إن إلزام النساء بالاحتجاب هو أقسى وأفظع أشكال

الاستعباد، ذلك لأن الرجال فى أعصر التوحش كانوا يستحوذون على النساء إما بالشراء كما بيناه وإما بالاختطاف[٢٢]».

ثم يستطرد حديثه بالعرض لبعض آراء الأئمة فى موضوع حجاب المرأة ويصل إلى نتيجة مفادها أن الحجاب الشرعى فى الإسلام لا يستدعى تغطية الوجه كما كان مألوفا فى ذلك الوقت بل يبيح ظهور الوجه واليدين فقط وهو ما نادى به قاسم أمين وما اعتبره لائقا وملائما للذوق العام. وليس هذا مجالا للخوض فى هذا الموضوع لكنا نلتزم فقط بإلقاء الضوء على أوجه الخلل فى منهج قاسم أمين فى معالجته للحجاب :

يبدأ الكاتب عرضه بمقدمة عن العلاقة بين الحجاب والأدوار التاريخية لحياة المرأة ويلفت النظر إلى شيوعه بين أمم أخرى، وهو بهذا ينفى عن الحجاب صفة الإسلامية والخصوصية الحضارية ويحيله إلى مجرد زى مثل بقية الأزياء ، له دلالة رمزية متأثرة ب، أو منتجة للحالة التاريخية أو الاجتماعية أو الطبقية. وبالتالى يمثل الزى عنصرا متغيرا لا ثابتا، يتطور وفقا للحاجة وبناء على المتغيرات الحضارية فى الفترات المتلاحقة. كما يبرز الكاتب العلاقة بين الحجاب والاستعباد مما يجعل تمسك الأجيال المتتالية بتثبيت هذا الزى وسيلة لإحكام السيطرة على المرأة .

ثانيا: يهدر قاسم أمين منطقه هذا فى عرضه للحجاب من الجهة الدينية إذ يلتزم التزاما تاما بتفسير السلف فلا يناقشها ولا يحاول تخطيها أو إحلال ميزان العقل عوضا عن مقصلة النقل، ويقف عاجزا أمام النص القرآنى الذى يعجز عن قراءته قراءة جديدة ، متفتحة ، نابعة من اجتهاد العصر، ويقرؤه فقط عبر غابة من النصوص الوسيطة. ويتقاعس بالتالى فى تطبيق منهجه الاجتماعى الذى كان من المفروض أن يحثه على التنقيب عن الظروف والملابسات التاريخية وراء الآيات أو ، بعبارة أخرى، كشف النقاب عن السياق المهدر دائما فى تأويلات السلف .

ثالثا: يرتكب قاسم أمين الخطأ الذى أشرنا إليه سابقا فى ترجيحه للنموذج الغربى كمعيار للاستدلال والحكم حين يتساءل :

«هل يظن المصريون أن رجال أوروبا، مع أنهم بلغوا من كمال العقل والشعور مبلغا مكنهم من اكتشاف قوة البخار والكهرباء واستخدامها على ما نشاهده بأعيننا وأن تلك النفوس التى تخاطر كل يوم بحياتها فى طلب العلم والمعالى وتفضل الشرف على لذة الحياة، هل يظنون أن تلك العقول وتلك النفوس التى نعجب بآثارها هل يمكن أن تغيب عنها معرفة الوسائل لصيانة المرأة وحفظ عفتها»

رابعا: يظل وجود الرجل وحاجته إلى المرأة النقطة المرجعية فى تناول موضوع المرأة

كما يتضح لنا من الاستشهاد السابق حين ينصب الحديث على الحجاب، فى نهاية المطاف، فى محاولة التعرف على إحدى الطرق لصيانة المرأة وحفظ عفتها . فالكاتب هنا لا يسأل نفسه ولو مرة واحدة عن معنى العفة أو أهمية صيانة المرأة، أو إذا كانت المرأة تعتبر نفسها فى حاجة إلى تلك الصيانة المزعومة فيأتى الحديث دائما ليعبر عن وجهة نظر الرجل المكبل بتراث طويل من المسلمات والأفكار المسبقة .

ومما سبق، نجد أن عرض موضوع الحجاب يشمل جميع نقاط الضعف التى تتسم بها كتابة قاسم أمين عن المرأة مما أدى إلى إجهاض المنطلق التنويرى الذى بدأ به – وهو قراءة التراث من منظور العصر – هذا المنطلق الذى يتجلى فى اتحاده مع الإمام محمد عبده، وأسفر عن إصدار كتاب ينم عن مشروع ثورى يشتمل على بعض الفتاوى الشرعية الجريئة فى أحوال المرأة . وكان من نتائج السكوت عن طرح الأسئلة المحرمة وعدم الخوض فى غمارها تعثر مشروع التنوير ومشروع تحرر المرأة ، وفشله فى فرض نفسه كبديل فعال ومُجدٍ ومنتج للتعامل مع إشكالية التراث والعصر. وذلك لأنه، فى نهاية الأمر، لم يمس لب القضية أو الهيكل الأساسى لبنية التراث بل شغل نفسه فى اللت والعجن فى الاطراف والفرعيات. وقد كان لهذه المناورات غير المجدية أثر عكسى وهو تثبيت تلك الأبنية الأساسية وإحاطتها بهالة مقدسة كما فعل وكما يفعل دعاة النقل . ويتضح هذا الرضوخ لسلطان النقل فى قوله :

« لو أن فى الشريعة الإسلامية نصوصا تقضى بالحجاب على ما هو معروف الآن عند بعض المسلمين لوجب عليَّ اجتناب البحث فيه، ولما كتبت حرفا يخالف تلك النصوص مهما كانت حضرة فى ظاهر الأمر. لأن الأوامر الإلهية يجب الإذعان لها بدون بحث ولا مناقشة[٢٤]». دون أن يميز بين النصوص الأصلية وما حل محلها من تفسيرات، ودون أن يبحث فى علاقة النصوص الإلهية بالبشر الموجه لهم الكلام ودون أن يغوص فى سياقها التاريخى والاجتماعى... وأمور كثيرة تهدر فى مثل هذه الأقوال التى تقفل باب الاجتهاد وتلغى العقل وذلك بالتعامل مع التراث على أساس أنه ثابت حضارى يأبى أى محاولة لتأويله . ولا يكتفى قاسم أمين بتلجيم مشروعه بنصبه لثابت فى الماضى بل يزيد الطين بلة فينصب ثابتا آخر فى الحاضر المتمثل فى ولعه بالنموذج الغربى للحضارة على أنه أرقى حلقات التطور الإنسانى على الإطلاق. وبهذا يتحول مشروعه التنويرى إلى مهمة مستحيلة تتلخص فى الرغبة فى الارتقاء بثابت فى الماضى إلى ثابت فى الحاضر .

ويروح قاسم أمين ضحية هذا التخبط فيعلن استسلامه تماما وتخليه عن مبدأ خصوصية التراث وتباين الحضارات ويطالب بذوبان النفس فى سوق الإنسانية إذا كانت تطمح إلى العلا:

« ومن هذا يتبين أن التمدن هو سوق الإنسانية فى طريق واحدة، وأن التباين الذى يشاهد بين الأمم المتوحشة أو التى لم تصل إلى درجة معلومة من التمدن منشؤه أن تلك الأمم لم تهتد الى وضع حالتها الاجتماعية على أصول علمية [٢٥]» .

وينهى كلامه بتزكية النموذج الغربى مرة أخرى لأن هذا هو الذى جعلنا (نضرب الأمثال بالأوروبيين) ونشيد بتقليدهم وحملنا على أن (نستلفت الأنظار إلى المرأة الأوروبية).

وفى النهاية، نخلص إلى استحالة نجاح مشروع التنوير أو مشروع تحرير المرأة فى غيبة منهج جدلى يستبدل العلاقات الجامدة الثابتة بعلاقات جدلية، فالحاضر يعيد كتابة الماضى والماضى يراجع الحاضر فى حركة مستمرة حتى تولد أسس جديدة للمعرفة، وحتى نصوغ تصورا ثوريا لعلاقات طيبة وغير محبطة لمصلحة المرأة والرجل معا .

الهوامش

١- الاعمال الكاملة لقاسم أمين . تحقيق وتقديم د . محمد عمارة دار الشروق ، ص ٣٨٣ .

٢- الأعمال الكاملة لرفاعة الطهطاوى . تحقيق وتقديم د. محمد عمارة بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٣ ، ص ٣٦٠٠.

٣- انظر الحركة النسائية الحديثة تأليف إجلال خليفة المطبعة العربية الحديثة ، ١٩٧٣ .

٤- من المقدمة للأعمال الكاملة لقاسم أمين، ص ، ١١٧ .

٥- انظر التراث والتجديد ، تأليف د . حسن حنفى . المركز العربى للبحث والنشر ، ١٩٨٠ .

٦- المصريون فى الأعمال الكاملة ، ص ، (٢٤٦-٢٤٧).

٧- ص ، ٢٥٦.

٨- ص ، ٢٤٩.

٩- ص، ٢٤٩.

١٠- ص ، ٣٢٣.

١١- ص ، ٣٢٤.

١٢- ص، ٣٢٦.

١٣ - ص ، ٣٢٩.

١٤- ص ،، ٣٣٢.

١٥- ص ، ٤٣٣.

١٦- ص ، ٣٤٤.

١٧- ص ، ٣٩٣.

١٨- ص ، ٤٤٥.

١٩- ص، ٤٤٥.

٢٠- ص ، ٣٥١.

٢١- ص ، ٣٥١.

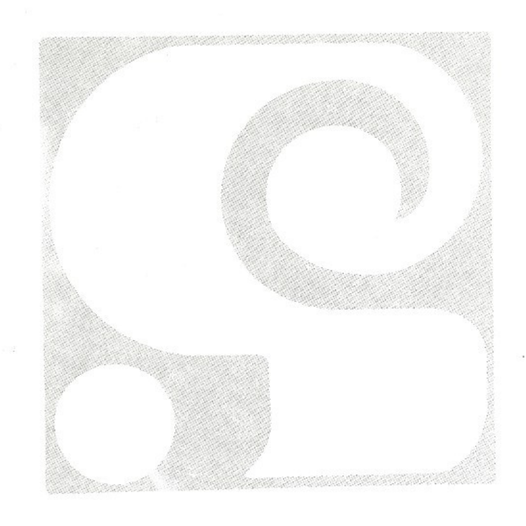
٢٢- ص ، ٤٤١.

٢٣- ص ، ٣٧٢.

٢٤- ص ، ٣٥٢.

٢٥- ص ، ٥٠٠.

٢٦ - ص، ٥٠٠.



في القيم

مفهوم الشرف



د. لطيفة الزيات

لا أريد أن أنزلق إلى تعريفات نظرية لمفهوم الشرف، ولا أن أتطرق إلى تعدد مفهومات الشرف كمفهومات تاريخية اجتماعية ترتبط بالزمان والمكان وتحمل المتغيرات والثوابت. ولا أن أناقش هذا التوازن الدقيق والضرورى ما بين شرف الفرد من ناحية وشرف المواطن من ناحية أخرى، هذا المواطن الذى لا يعيش فى فراغ، والذى ينتمى لمن حوله من الناس فى مجتمعه أولاً، وإلى البشرية ثانياً، وأقر بتعدد مفهومات الشرف فى مجتمعى، وإن ساد بينها مفهوم بارز.

أفضل تسجيل انطباعاتى عن مفهوم الشرف كما ترد فى ذهنى ودون تبويب. آملة أن تندرج فى نهاية المطاف فى إطارها الأوسع. أنا كفرد وكمواطن قيمة، وكذلك الآخر وكل الآخرين، وقيم الإنسان لا تعلو عليها قيمة. أحترم جسدى بمدى ما أحترم عقلى وفكرى وكلمتى. أكره التركيز فى مفهوم الشرف السائد فى مجتمعى على الجسد دون العقل والفكر والرأى، وأكره أكثر التركيز فى هذا المفهوم على جسد المرأة بالذات دون جسد الرجل. وأعتقد أن هذا التركيز على جسد المرأة فى مفهوم الشرف السائد فى مجتمعى لا علاقة له بالشرف ولا بالاحترام الواجب لجسد الإنسان. وعلاقته الحقيقية هى علاقة بالملكية الفردية وضمان انتقالها من الصلب إلى الصلب. ثم تبقى حقيقة أن هذا المفهوم يُحقر من شأن المرأة ويختزل كيانها الغنى المتعدد الأبعاد، ويحولها إلى مجرد أداة إنجاب. وهذا المفهوم السائد حين يركز على جسد المرأة دون غيره من ملكات المرأة والإنسان كالعقل والفكر والرأى يعبر عن نضوب فى القيم والسلوكيات الأخلاقية فى المجتمع. احترام الجسد واجب على المرأة بمدى ما هو واجب على الرجل، الجسد قيمة لا تُمنح إلا بالاختيار الحر، والالتزام بهذا الاختيار والجسد قيمة لا تُباع ولا تشترى إزاء عائد مادى أو معنوى، وهذا ينطبق على جسد المرأة وجسد الرجل على السواء. وقصر الشرف على جسد المرأة فى المفهوم السائد يعنى فيما يعنى إهدار الكثير من القيم الأخلاقية التى تتصل بكلية الإنسان كإنسان، وإهدار القيم الأخلاقية التى نصت عليها مختلف الأديان.

واحترام الفكر الحر الناقد، والرأى الحر الناقد احترام لا يقل أهمية إن لم يزد عن

احترام الجسد، وهو يزيد على احترام الجسد من حيث يتضمن التزاماً لاتجاه الذات فقط بل تجاه الآخرين، ومن حيث قد يتضمن هذا الفكر والرأى أحياناً التضليل بالآخرين والإخلال بمصالحهم.

وشرفى يقتضينى لا شرف التعامل مع الآخرين فحسب، فى حياتى الخاصة وفى مهنتى وفى مجموعة أفعالى وعلاقاتى الشخصية والعامة، بل هو يقتضينى أيضاً شرف الالتزام بأحلام وأمانى الآخرين فى حياة أفضل وفى غد أفضل، فى التحرر من التبعية لدولة أجنبية ومن الاستغلال بأنواعه ومستوياته، وفى توافر العدالة الاجتماعية. والتنمية الاقتصادية المستقلة، وفى ثقافة وطنية حرة. وبعد هذا الالتزام فيما يعنى إطلاق عقلى الناقد بلا حدود، وتحديد مواقفى أولاً بأول من هذا الحدث العام أو ذاك، وإعلان هذا الموقف، وإطلاق حرية كلمتى مهما اقتضانى هذا من تضحيات مادية أو معنوية.

أنا كإنسان قيمة، وبمدى ما أنا قيمة بمدى ما أعلى من قيم الآخرين. أنا كإنسان ملتزم لا بآمالى وطموحاتى الفردية فحسب بل بآمال وطموحات مجتمعى، بل أحياناً بآمال وطموحات البشرية. وأنا شريفة بمدى ما أفعل فى هذا الاتجاه، وبمدى ما أقول حين يتطلب الموقف شجاعة القول، وبمدى ما أتحمل من تضحيات. وأنا شريفة بمدى ما أنا موجودة ومتواجدة فى مجتمعى وبمدى ما أسعى إلى تغيير هذا المجتمع إلى الأفضل، مهما تواضع مسعاى. فالشرف فى النهاية التزام بالذات وبالآخرين. وفى مسعاى فى هذا الاتجاه، على تواضعه، لا أو فى بمفهومى للشرف فحسب، بل أجد فيه أيضاً مبررى للحياة.

دعارة الرأى والكلمة فى مجتمعى تصيبنى بالغثيان، وهى فى رأيى أخطر من دعارة الجسد، من يبيع ويشترى فى جسده يصيب جسده فحسب، ومن يبيع ويشترى فى رأيه وكلمته، وتقييمه لهذا العمل أو ذاك أو هذا الحدث أو ذاك، يؤثر سلباً فى مصائر الآخرين، ويجنى فى حقهم بمدى ما يجنى فى حق نفسه كقيمة تستوجب الاحترام.

أكره الازدواجية فى المعايير الأخلاقية، وأود دائماً أن أكون ما أقول، وألا أكون مالا أجسر على قوله، أحب أن أسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية، وأعتقد أن من الشرف أن أفعل. أسوى بين الناس بصرف النظر عن الطبقة والجنس واللون والدين. وأعتبر هذه المساواة شرفا يمنحنى أنا أيضاً شرف المساواة مع الآخرين. أحترم الآخر بمدى ما احترم نفسى، وأذكر قول تشيكوف وقد رأى عاملاً يُجلد على سطح سفينة: لقد جلدتمونى أنا، أشعر بوقع السياط على ظهرى. تؤرقنى إلى ما لا نهاية، المظالم التى تقع بالبشرية فى كل مكان.

أفى بوعدى ما أمكن وأكون عند كلمتى ما استطعت، آخذ الأمور بجدية وأعمل بإخلاص، وفى تطلع إلى الكمال أياً كان العمل، خاصاً بي أو بالآخرين، أمنحه من فكرى وبصيرتى كل ما أملك أن أمنحه. أتجرد من الذاتية سواء سلباً أو إيجاباً، وأتحلى بالموضوعية فى تقييم أعمال الآخرين، يؤرقنى أن أخطأ أو يجانبنى الصواب، أحاول دائماً أن أفهم وأن أتوصل للمزيد من الفهم، وأن أتعلم وأتوصل إلى مزيد من التعليم حتى لا يجانبنى الصواب فى أحكامى.

وتبقى حقيقة أن الشرف هو التزام تجاه الذات وتجاه الآخرين، وبمدى ما يلتزم الإنسان تجاه الذات بمدى ما يلتزم تجاه الآخرين.



د. جــــلال أمــــين

كم كان المرء يودُّ لو كان هناك مفهوم للشرف ثابت على مرّ العصور، وصالح لكل زمان ومكان. ليس الأمر كذلك للأسف. «فالشرف»، ككل القيم الاجتماعية، يحدد كل مجتمع معناه بما يتفق مع مصلحة المجتمع، ومصلحة المجتمع تتغير بتغير ميزان القوى فيه. فالقوى الغالبة فى المجتمع، أو الطبقة الأقوى، هى التى تحدد معنى «مصلحة المجتمع»، وهى تحددها طبقاً لهواها وما يتفق مع مصلحتها هى.

«فالشريف» فى عهد اليونان القدماء، هو مالك الرقيق، وهو مالك الأرض فى عصر الإقطاع. والتاجر الثرى فى عصر النهضة، ورب العمل فى العصر الصناعى. و«الوضيع» المحروم من الشرف هو على التوالى: العبد أو الفلاح المعدم أو العامل الأجير، أو هو مجرد صاحب البشرة السوداء، إذا كان البيض هم أصحاب القوة الاقتصادية والسياسية.

ولأن الرجل كان فى مختلف عصور التاريخ، ولا يزال، أقوى اقتصادياً من المرأة، بسبب كونه أكثر تحرُّراً من عبء الأولاد، فرض الرجل على المرأة، على مرّ العصور معنى «للشرف» يناسبه ويحقق مصلحته. فأصبح معنى الشرف فيما يتعلق بالمرأة يكاد يكون مقصوراً على العفّة الجنسية»، بينما كان معنى الشرف فيما يتعلق بالرجل يكاد يكون مقصوراً على المال والطبقة والمركز الاجتماعى (وكلها تدور حول الثروة). (أو على حد تعبير المثل العامى المصرى: الرجل لا يعيبه إلاّ جيبه) وكان الرجل يتسامح أو يتشدد مع المرأة بحسب ما تتطلبه مصلحته فى كل حالة على حدة، فهو يتسامح مع خروج المرأة للعمل فى الريف، ولا يعتبر هذا منافيا لمعنى الشرف، لأن خروج المرأة فى الريف ضرورة اقتصادية للجميع. ولكنه أكثر تشدداً فى ذلك فى المدينة. فإذا أصبح خروج المرأة للعمل فى المدينة ضرورة اقتصادية، تسامح الرجل فى ذلك وإن أصرّ على الحجاب كشرط من شروط الشرف. وكأن الرجل يريد أن يضمن كل شىء. أن تشترك معه المرأة فى كسب العيش، وأن تعلن لمن تخالطهم باستمرار أنها فى ذمة رجل آخر. وفى الغرب، حينما احتاج الرجل إلى سكرتيرة بجانبه تكتب له خطاباته على الآلة الكاتبة، وتعدّ له القهوة، وتقوم بما يكره أن

يقوم به من أعمال، حتى يتفرغ للعمل «الفكرى» وحده سمح للمرأة، ليس فقط بالخروج للعمل، بل وبأن تتزين وترتدى ما يبهجه.

ولم يبدأ حدوث تغير جذرى فى مفهوم الشرف، فيما يتعلق بالمرأة، إلا عندما بدأت المرأة تتحرر بعض الشىء من عبء الأولاد، وعندما بدأت تحقق درجة لا يستهان بها من الاستقلال الاقتصادى. وذلك بتطور أساليب منع الحمل من ناحية، وازدياد الطلب على عمل المرأة وحصولها على قدر أكبر من التعليم، من ناحية أخرى، فبدأ معنى الشرف فيما يتعلق بالمرأة يتسع ليشمل أشياء أكثر بكثير مما يمسّ العلاقة الجنسية. ولكنه لا يزال ينصب أساساً على هذه العلاقة.

ولو كانت لى حرية تحديد معنى الشرف كما يحلو لى، على أن أختار صفة واحدة لا أكثر، لاخترت الصدق، فلا شىء أجمل منه ولا شىء أقبح من الكذب. والصدق هو أن يكون الظاهر كالباطن، والقول مطابقاً لما يدور بالذهن، والتعبير مطابقاً للشعور. ومن ثم يوجد الكذب إذا قلت مالا تعنيه، وتظاهرت بما ليس فى قلبك، وارتديت من الملابس ما لا يتفق مع حقيقة رغبتك، وتظاهرت بالتعفف عندما تسيطر عليك الشهوة، وإذا كنت تمعن فى التواضع عندما لا تشعر إلا بالخيلاء والكبر، وتبدى المحبة عندما تضمر الكره، وتمدح عندما تريد الذم، وتطلب رضا الناس وأنت تضمر فى قلبك كل ما يغضب الربّ.



د. نــوالــ السعـــداوي

منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أكشف عن المفهوم الهزيل للشرف فى بلادنا، فكيف يمكن أن يرتكز هذا المفهوم على خلايا هزيلة فى النصف الأسفل من جسم المرأة؟!

إن الفرق بين الإنسان والحيوان يتجسد أساساً فى النصف الأعلى من الجسم، أى العقل داخل الرأس. ولهذا فإن الشرف الإنسانى لابد أن يرتكز على النصف الأعلى من جسمه أى عقله.

إن شرف العقل فى بلادنا هزيل، والرجل قد يبيع عقله لرئيسه فى العمل أو الحزب أو الدولة، ومع ذلك يظل شريفاً لأن ابنته عذراء لم ينتهك عرضها أحد.

وقد يصل الرجل إلى عمر السبعين أو الثمانين يطلق زوجته الوفية التى عاشت معه العمر ليتزوج بنتاً فى السادسة عشرة لمجرد إطفاء نزوة جنسية، ومع ذلك يظل هذا الرجل شريفاً، ولا يمكن لأحد أن يقول أنه فاقد الشرف.

وقد يغتصب الرجل فتاة أو ينتهك عرضها فيطلق سراحه فوراً إذا ما عرض عليها الزواج، وقد يغتصب الزوج زوجته بالعنف كل ليلة ويعتبر ذلك بعض واجبات المرأة تجاه زوجها.

وقد يبيع الأب ابنته الطفلة لرجل عجوز ثرى من بلاد البترول تحت ستار عقد الزواج ومع ذلك يظل هذا الأب شريفاً لأنه قبض المهر وحرر العقد.

وقد ينافق الصحفى رئيس الحكومة أو رئيس الدولة ومع ذلك يظل شريفاً لأن أحداً لم يمس عرض بناته أو زوجته.

وكم من مآسى شهدتها فى عيادتى الطبيبة بسبب هذا المفهوم الهزيل للشرف، وكتبت عنها فى الكثير من كتبى، ومنها كتابى «المرأة والجنس» الذى صدر فى نهاية الستينات فى مصر، وتمت مصادرته وأصبح من المحظورات.

كأنما المعرفة إثث، ولابد للمصريين والمصريات أن يعيشوا فى ظلام الجهل رغم انتشار التعليم والإعلام.

لكن التعليم والإعلام فى بلادنا لا يؤديان إلى المعرفة، بل إلى نوع محدود من التأهيل المهنى أو الوظيفى ليصبح المواطن أو الإنسان مجرد آلة مطعية للنظام السائد.

ولهذا تمنع الكتب العلمية أو الأدبية التى تقدم هذه المعرفة للناس، وتُخرس الأصوات التى يمكن أن تتكلم بصدق فى أجهزة الإعلام.

إن الشرف الحقيقى هو الصدق. هذه هى بديهية من البديهيات. لكنها غائبة تماماً فى معظم الأحيان.

إن الفتاة التى تكذب تظل شريفة إذا حافظت على تلك الخلايا فى النصف الأسفل من جسمها، والتى أطلق عليها علمياً اسم «غشاء البكارة».

وتظل الفتاة شريفة إذا استطاعت أن تعيد إصلاح هذا الغشاء (إذا ما حدث له خدش ما) بواسطة عملية جراحية بسيطة جداً.

وكم جاءت إلى عيادتى مثل هذه الحالات والتى رفضت أن أجرى لهن مثل هذه العمليات فذهبن إلى أطباء آخرين، أصلحوا لهن هذه الخلايا الهزيلة، واستعادوا بعدها ذلك الشرف الهزيل نظير مبلغ من المال، دفع للطبيب.

وفى يوم جاءتنى فتاة ترتدى الحجاب، وهى طالبة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. حكت لى أنها أحبت زميلاً لها بالجامعة، وأنه وعدها بالزواج بعد التخرج مباشرة، ولكنه بعد التخرج اختفى من حياتها، لكنها تعرفت أخيراً على شاب ممتاز عرض عليها الزواج، وطلبت منى إجراء العملية لها لاستعادة شرفها، قلت لها أن استعادة الشرف لا يمكن أن تتم عن طريق عملية جراحية لترقيع خلايا فى الجسم.

قالت: وكيف أستعيد شرفى؟!

قلت: بالصدق مع نفسك والآخرين.

قالت: يعنى أصرّح للرجل الذى سيصبح زوجى بما حدث؟

قلت: نعم.

قالت: سيتركنى على الفور.

قلت: أيهما أفضل؟ فقدان عريس أم فقدان نفسك؟

فكرت طويلاً وهى تنظر إلى الناحية الأخرى ثم قالت: الناس هنا لا تهتم إلا بالمظاهر.

قلت: الباطن أهم.

قالت: تعلمت من أبى هذه الحكمة: أظهروا محاسنكم والله أعلم بالسرائر، ولهذا ارتديت الحجاب، فهو يعطينى مظهراً حسناً كفتاة مسلمة.

وانصرفت الفتاة ولم أعرف ماذا حدث لها، حتى جاءتنى بعد عامين مع زوجها وطفلها وعرفت أن حياتها الزوجية تسير على ما يرام، ولا شىء يعكر عليها حياتها سوى الأرق، وقد ذهبت إلى كثير من الأطباء وابتلعت كثيراً من الدواء دون جدوى.

لاحظت أنها لاتزال ترتدى الحجاب، بل إن حجابها قد أصبح أكثر سمكاً، وزوجها نظر إلى حجابها بنوع من الفخر، ويقول:

يا دكتورة حياتنا سعيدة والحمد لله، ولا شىء ينغص علينا إلا هذا الأرق.

كان هذا الأرق ليس إلا تعبيراً عن الخوف الباطنى الذى تعيشه هذه الزوجة، أو عن ذلك التناقض بين الظاهر والباطن.

وكم من نساء وفتيات فى بلادنا يعشن هذا التمزق النفسى بسبب ذلك المفهوم الهزيل لمعنى الشرف والأخلاق .

وفى ليلة دق جرس التليفون فى بيتى، وجاءنى صوت امرأة مذعورة، كانت طفلتها البالغة من العمر خمس سنوات قد سقطت فى طشت كبير به ماء يغلى. وتصورت أن الأم مذعورة بسبب خوفها على حياة طفلتها، لكن الأم لم يكن يهمها إلا سلامة الغشاء، وأن الماء المغلى لم يؤثر على عذرية ابنتها، وقلت لها بغضب: حياة ابنتك أهم من هذا الغشاء! لكنها لم تكن تسمع ما أقول، وكل ما تردده هو هذا السؤال: يا ترى المية المغلية عملت حاجة فى البكارة؟!

ولا يتسع هذا المقال لسرد الحالات التى مرت بى سواء داخل عيادتى الطبية أو مكتبى، والتى تؤكد كيف أن مجتمعنا مازال يجعل هذه الخلايا الهزيلة فى جسم المرأة هى المقياس الوحيد للشرف. ويمكن لمن يريد المزيد أن يقرأ كتابى المرأة والجنس، الفصل الأول.

والسؤال هو: هل من الممكن أن يكون الشرف صفة تشريحية تولد بها البنت؟ أو قد لا تولد بها. ٢٥٪ من الفتيات يولدن بدون هذا الغشاء[1]. والغشاء هو دليل شرف البنت فما هو الدليل على شرف الرجل؟!

ويقول المجتمع أن شرف الرجل لا يحتاج إلى دليل مثل المرأة. فهل معنى ذلك أن كل الرجال فى حكم المجتمع شرفاء؟!

– شرف الرجل غير شرف المرأة.

– كيف؟

– الرجل لا يعيبه إلا جيبه.

– كيف؟

- الرجل شريف مادام يعمل ويكسب وينفق على أسرته، بصرف النظر عن علاقاته الجنسية. إن الرجل يفخر بتعدد علاقاته مع النساء.

لاشك أن لمجتمعنا مقياسين للحكم على الشرف. هذه الازدواجية الأخلاقية تتناقض مع المفهوم الحقيقى للأخلاق أو الشرف.

إن المقاييس الأخلاقية لابد أن تسرى على جميع أفراد المجتمع بصرف النظر عن الجنس أو اللون أو الطبقة أو العقيدة أو العرق أو غير ذلك.

أما أن تسرى القيمة الأخلاقية على جنس دون الجنس الآخر، أو على الفقراء دون الأغنياء، أو على المحكومين دون الحاكمين، فهذا يدل على أن هذه القيمة ليست أخلاقية، وإنما هى قانون غير أخلاقى فرضه النظام الاجتماعى السائد.

إن الشرف هو الصدق. الرجل الصادق هو الرجل الشريف. والمرأة الصادقة هى المرأة الشريفة.

وعلينا أن نجاهد من أجل الصدق، والصدق لا يكون بغير حرية وديمقراطية حقيقية. وإلا غرق المجتمع فى الفساد الأخلاقى مع ازدياد الشعارات الجوفاء التى تتشدق بالشرف والأخلاق وازدياد أعداد النساء التى تتخفى وراء الحجب السميكة.

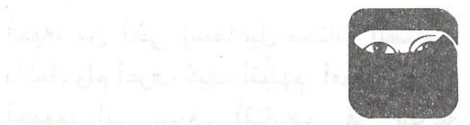
الهوامش

(١) د. نوال السعداوى، المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧١ (من ص ٧ - ٣٧).



هموم نسائية





د. أمينة رشيد

في طريق القناطر

أدرك فجأة وأنا جالسة فى مؤخرة «الجيب» وهو يستدير يميناً فى ميدان التحرير أننا فى طريقنا إلى القناطر، إلى سجن النساء. قد كذب الضباط الذين قبضوا علىَّ، وكذب مستشارو الوزارة أيضاً. قالوا أنهم يأخذوننى لبضع ساعات، مجرد استجواب بسيط. إننى سوف أقضى ليلة أو اثنتين على الأكثر فى الوزارة. حضر مروان معى استجواباً مؤلماً وكان يصرخ أحياناً: «ردىَّ عليهم قولى ما يريدون وتعالى نمشى». ولم نمش. بل طلب الضابط من أخى أن يأخذ مروان - ١٠ سنين - وأخذونى أنا فى «الجيب». والآن نسير بحذاء النيل ولن نتركه إلى نهاية الطريق.

وأنا أكاد أكون سعيدة، والهواء يداعب خدى ودودا، وأشعر أن عبئاً قد انزاح عنى. ويتشكل بداخلى شعور جديد، شىء صلب غير مألوف، شىء مخالف تماماً عن توهجى العادى وعلاقتى الحميمة بالحياة. أرى نفسى جالسة بين جنديين فى مؤخرة «الجيب»، أحدهما يبدو مرتبكاً. يشعل سيجارة فتسقط من يده، يبحثان عنها تحت الدكة وأنا أساعدهما. للا شىء. ربما كى يصلهما أننى لست غاضبة، لست غاضبة منهما على الأقل. ثم بدأ الجندى المرتبك يتكلم واستمر يتكلم. بلا توقف. حتى اللحظة التى سوف أتوقف فيها أنا عن سماعه.

يشعر هو بالاستغراب. يود لو يعرف ماذا أفعل فى هذا المكان. فهو لم يتعود أن يقود نساء إلى السجن. يحاول أن يكلمنى عنى وحين لا ينجح، يتحدث عن نفسه.

إيه اللى بيحصل. أنا مش فاهم حاجة. من تلت أيام وتلت ليالى عمالين يقبضوا على ناس. تلات ليالى وأنا ما بأروحش. بأروح وأجى. والشيخ كشك ليه؟ ده راجل طيب والناس بتحبه. وإنت ليه؟ (وكأنه خجل أنه تكلم عنى): على كل حال مش مهم. دول الناس الكويسين زى الشيخ كشك.

أشعر بصعوبة أن أتكلم عن نفسى، واختنقت الكلمات فى حلقى. أحرف الحديث

إليه. أسأله عن أحواله وأدرك أنه لا ينتظر سوى هذا السؤال.

- الحياة صعبة. مصر صعبة. أنا جيت من الصعيد. وهنا عمرى ما اتعودت. ولا أدرى أى سوال سألته جعله يقص علىَّ تاريخ حياته.

- اتجوزت تلات مرات. مراتى الأولانية من بلدنا. بنت طيبة - لكن ما خلفتش. فاتجوزت عليها. لكن فضلت على ذمتى. قريبتى وماغلطتش فىَّ. ماقدرش أسيبها. التانية بنت لزينة. يعنى مش هى. عيلتها. مرة أخوها شتمنى. ما دافعتش عنى.. طلقتها. التالتة...

نسيت ما حدث للثالثة. أشعر أننى متأثرة برقة هذا الجندى، ضعفه، معاناته، يصلنى أيضاً أنه حزين علىَّ ولديه رغبة لكى يهون على الطريق. وفجأة وأنا فى غمرة مشاعرى عاودت الاستماع إليه:

- عاوزة إيه؟ الست كده - جناحها مكسور. فى الحياة كده محدش مبسوط. كلنا مظلومين. ما تزعليش يا أختى. زى ما أنت شايفة.

- الكل مظلوم فى نظام ظالم. وأسمعنى أرد رداً ذهنياً (غبياً؟) مثل المثقفين:

وأنا فى الحقيقة لا أفكر فيما أقول. أشعر بالتأثر الشديد. كلمة «أختى» تعتصر قلبى. وهى من الكلمات التى أحبها. أشعر بالتأثر لهذا الوجود الإنسانى الصادق بعد قسوة ما حدث. الاستجواب فى وزارة الداخلية بلاظوغلى. ثم انتزاعى من مروان ابنى، من حياتى، من سيد صديقى الذى أحبه، من أخى إسماعيل بحنانه الصامت دائما. ولم أعرف كيف أقبِّلهم، أقول لهم أنى أحبهم، أنى سوف أفتقدهم. فى سرعة الأحداث. وعجزى أيضا. وأنا هكذا فى الحياة. لا أعرف التعبير عما أعيشه فى اللحظة، أريد أن أمسك باللحظة، فلا أنجح. وأتأملها مفزوعة، تهرب منى، هل أنا معوقة عاطفيا؟

وفجأة يتشكل الثبات ويتأكد : هذا الشئ الصلب غير المألوف الذى قد ظهر بداخلى منذ أول الرحلة. أشعر أن هذا الجندى المرتبك بكلامه الحساس ومعاناته هو أنا. لا اختلاف بين هذا الفلاح الصعيدى النحيف، الأسمر الوجه، وبين المثقفة البرجوازية التى هى أنا. أشعر فجأة بزوال ما اعتقدته طويلاً اختلافى، عزلتى فى كل مجموعة عايشتها، رغبتى فى الفرار من أى مجلس كى أبكى وحيدة فى غرفتى، خجلى من ثقافتى المزدوجة التى أشعر أحياناً بأنها ملتبسة، بلا جدوى. شعرت أنى لست هذه «الخواجاية» التى تعلمت الفرنسية قبل العربية. أنى مصرية مثله وأن الأمور أبسط مما تصورت، بل فى غاية البساطة. لماذا عانيت إلى هذه الدرجة من اختلافى عن مواطنى؟ الأشياء فعلاً بسيطة للغاية. وأدرك فى هذه اللحظة أن الجو جميل للغاية فى هذه الأمسية من سبتمبر. وحينما وصلنا إلى بوابة السجن السوداء، المرعبة، كانت بداخلى سكينة غريبة. رغم حقيقة إلقاء القبض على ١٠٣٦ معارضا مصريا فى هذه الأيام الأخيرة.

سجن القناطر، سبتمبر ١٩٨١



فيرجينيا وولف

حجرة خاصة بها

تقديم: نجلاء فريد

تقوم «حجرة خاصة بها» في الأصل على محاضرتين كانت قد ألقتهما ڤيرجينيا وولف في جامعة كامبريدج في موضوع «المرأة والأدب الروائي» وتتناول قضايا طالما شغلت اهتمام وولف، فهي تكشف الصعوبات التي تواجهها المرأة الكاتبة في عالم يهيمن عليه الرجل.

في تأملاتها في حرفة الكتابة، تأخذ وولف العوامل الاجتماعية في الاعتبار، فهي تبدأ من منطلق أن:

الرواية كبيت العنكبوت.. ملتصق بالحياة في أركانها الأربعة... تلك البيوت لا تنسج في الهواء بواسطة مخلوقات غير مرئية ولكنها نتاج عمل لبشر يعانون، وهي مرتبطة بأمور جد مادية كالصحة والمال والبيوت التي نقطنها.

وتبين وولف كيف أن الفقر أو على الأقل غياب الاستقلال المادي يعوق باعث الابداع فتتكشف لنا القيود المادية والمعنوية التي عانت منها المرأة الكاتبة في مراحل شتى: عدم القدرة على تلقي القدر المناسب من العلم، قلة الفرص لكسب راتب كافٍ، مشقة الأعمال المنزلية ومتطلبات الأمومة، وغيرها من القيود:

في المقام الأول، أن تكون لديها حجرة خاصة بها إذا تجاوزنا عن ذكر حجرة هادئة، عازلة للصوت - كان أمراً مستحيلاً، ما لم يكن أبواها أثرياء بشكل غير عادي أو نبلاء جداً، وذلك حتى مع بداية القرن التاسع عشر ولما كان مصروفها الشخصي - والذي اعتمد على رضا أبيها - يكفي لكسوتها فقط، فقد حُرِّمت عليها تلك «الملطفات»

التي أتيحت حتى لكيتس أو تينيسون أو كارلايل - وكلهم رجال فقراء - من جولة على الأقدام، أو رحلة قصيرة إلى فرنسا أو من مسكن منفصل - وان كان بائساً - فقد حماهم من تحكمات واستبدادات أسرهم.

لقد جاء فقر المرأة الثقافى كنتيجة حتمية لفقرها المادى فهى حقيقة يؤسى لها أن: «الحرية الفكرية تعتمد على أمور مادية». فإذا لم يعط العقل فرصة التفكير والقراءة وخوض التجارب - وكلها امتيازات لا يمنحها المجتمع مجاناً - يُحرم من التغذية اللازمة لأى محاولة أدبية. وهذا الفقر المفروض على المرأة اذن هو اعتبار تاريخى جوهرى يرتبط بقدرتها على كتابة الرواية.

وتتساءل وولف: «لماذا لم تكتب امرأة حتى كلمة من ذلك الأدب (الاليزابيثى) الرائع، فى حين أن رجلا من كل اثنين - كما بدا - استطاع أن يكتب أغنية أو سونيته»، ومحاولةً الاجابة تتخيل وولف ما كان يمكن أن يحدث لو كان لشكسبير أختا موهوبة أسمها «جوديث»:

حصل هو (شكسسبير) على عمل بالمسرح، أصبح ممثلاً ناجحاً، وعاش فى محور الكون يقابل كل الناس ويعرف كل الناس، يمارس فنه على خشبة المسرح، ويمارس ذكاءه فى الشارع وكذلك يتاح له دخول قصر الملكة - فى الوقت نفسه - فلنتصور - ظلت أخته صاحبة الموهبة الرائعة بالبيت. لقد كانت مثلها كمثل أخيها، مغامرة وخيالية ومتلهفة لرؤية العالم، إلا أنها لم تُرسل إلى المدرسة، ولم تكن لديها الفرصة لتعلم النحو والمنطق - هذا إذا لم نذكر الفرصة لقراءة «هوراس» و «فيرجيل». كانت من حين لآخر تلتقط كتاباً، ربما أحد كتب أخيها، وتقرأ صفحات قليلة. ولكن عندئذ يدخل أبواها ويأمرانها أن ترتق الجوارب أو أن تراقب الحساء وألا تضيع الوقت متكاسلةً بين الكتب والأوراق.. ربما كتبت فى عجالة بعض الصفحات خلسةً فى الشرفة العلوية ولكنها حرصت على تخبئتها أو اشعال النار فيها. إلا أنه سرعان - وقبل أن تتعدى سن المراهقة - ما خطبت لابن جارهم تاجر الصوف.. فجمعت حاجاتها فى لفة صغيرة وذات ليلة صيف نزلت بحبل وأخذت الطريق إلى لندن.. لقد كانت ولعة بالمسرح. فوقفت عند باب المسرح وقالت أنها تريد أن تمثل. ضحك الرجال فى وجهها... لا يمكن لها الحصول على أى تدريب فى حرفتها... ألا أن عبقريتها كانت فى الأدب الروائى وقد تاقت أن تتغذى بوفرة من ملاحظة حياة الرجال والنساء ودراسة طرائقهم... وأخيراً رأف بحالها «نيك جرين» مدير الممثلين لتجد نفسها حبلى من ذلك السيد وهكذا.. قتلت نفسها ذات ليلة شتاء، وهى ترقد عند تقاطع طرق حيث تقف الآن السيارات العمومية خارج «الأليفانت» و «كاسل».

النتيجة اذن هى: «لقد كان من المستحيل تماماً وكليةً، لأية امرأة أن تكتب مسرحيات شكسبير فى عصر شكسبير» إلا أن وولف لديها إيمان قوى بأن «جوديث شكسبير»: «مازالت تعيش. تعيش فيكم وفى نساء أخريات كثيرات لسن هنا الليلة فهن يغسلن الصحون ويضعن الأبناء فى الفراش». ومن هنا كانت النتيجة: «يجب أن يكون للمرأة مال وحجرة خاصة بها لو كان

لها أن تكتب الرواية».

إن غياب الاستقلال المادى يولد مشاعر «خوف ومرارة» وعلى العكس «ياله من تغير فى المزاج يحدثه الدخل الثابت». وهنا تحذر وولف المرأة من التفكير مليا فى مظالمها لأن هذا التفكير قد يشوه رؤية الفنان فهى ترى أن كمال الروائى هو كل شىء. وفى ذلك تستشهد ببعض الفقرات من رواية جين إير لتشارلوت برونتى حيث «تضطرب الاستمرارية» فى الرواية لسبب بسيط هو أن الكاتبة «فى حرب ضد قدرها» - تقول وولف:

هل يمكن لحقيقة جنسها بأى حال من الأحوال أن تتداخل مع كمالها كروائية - ذلك الكمال الذى اعتبره العمود الفقرى للكاتب؟ الآن، وفى هذه الفقرات التى استشهد بها من جين إير، يتضح لنا أن الغضب كان يتلاعب بكمال تشارلوت برونتى الروائية. لقد تركت قصتها - والتى يجب أن يكون لها الولاء التام - لكى تُعنى بمظلمة شخصية.. لقد انحرف خيالها بسبب السخط ونحن نشعر به ينحرف.

إنه لأمر مهلك للنساء كما هو للرجال أن يفكروا فى جنسهم أثناء الكتابة، لا العقل الانثوى الخالص ولا العقل الذكورى الخالص قادر على خلق أدب عظيم. هناك زواج يجب أن يتم داخل عقل الكاتب بين المبادىء الأنثوية والمبادىء الذكورية. أطلقت وولف على هذا النوع المتآلف والمتفتح من العقول «اندروچينى» ولقد أثار الفكرة فى ذهن وولف رؤيتها لرجل وامرأة يدخلان معاً عربة أجرة:

لى ميل عميق - وان كان غير منطقى - إلى نظرية أن وحدة الرجل والمرأة تحقق أعظم الرضا وأكمل السعادة. ألا أن رؤية هذين الشخصين يدخلان معاً عربة الأجرة وذلك الرضا الذى شعرت به جعلنى أسأل ما اذا كان هناك جنسان فى العقل.. يجب اتحادهما للحصول على تمام الرضا والسعادة؟ ورحت أرسم خطة مبدئية على نحو أن لكل منا قوتين سائدتين أحداهما ذكورية والأخرى أنثوية، وفى مخ الرجل يهيمن الرجل على المرأة، وفى مخ المرأة تهيمن المرأة على الرجل... ربما قصد كوليردچ هذا عندما قال أن العقل العظيم عقل «اندروچينى»، انه عندما يحدث ذلك الاندماج يصبح العقل خصباً مستخدماً لكل قدراته.

تستخدم وولف، اذن، لفظة «اندروچينى» كناية عن العقل المبدع الذى لا يعوقه أى شعور بالظلم أو الغضب.

وختاماً، لقد كانت معركة وولف فى سبيل أن تكون للمرأة عامة وللمرأة الكاتبة خاصة مساحة معنوية وكذلك مادية فى عالم الرجال. فلكى تكتب المرأة هى فى حاجة إلى خمسمائة جنيه سنوياً وقفلاً على بابها، وعلى نحو رمزى فإن «خمسمائة جنيه سنوياً ترمز إلى القدرة على التأمل وان قفلاً على بابها يعنى قدرتها على أن تفكر لنفسها».

ألـــيس ووكر

البحث عن فردوس أمهاتنا

ترجمة: محمد عبد السلام

وصفتُ طبيعتها ومزاجها. قلت كم كانت تحتاج إلى حياة أكثر اتساعا كى تستطيع التعبير عن نفسها. وأشرت إلى أن مشاعرها قد فاضت فى طرقات ومُزقت، ولم تجد قنوات تلائمها. تكلمتُ وفكرت بجمال فى فن قد يولد، فى فن قد يفتح الطريق لمثيلاتها من النساء. وطلبت منها أن تأمل وتبنى حياة داخلية تقاوم بها مجىء مثل هذا اليوم... غنيت بصوت مرتجف غريب... أغنية واعدة.

الشاعر: جين تومر

الشاعر يتحدث لغانية غالبها النوم وهى تتكلم فى أوائل العشرينيات من هذا القرن، وأثناء تجواله فى الجنوب اكتشف تومر شيئا مشوقا: المرأة السوداء تملك روحانية متدفقة وعميقة لم تدركها ولم تع الثراء الذى يفيض منها. تعثرت فى ظلمات حياتها: مخلوقة مهانة مشوهة الجسد، أنهكها وأربكها الألم، لدرجة أنها ظنت بنفسها غير جديرة بالأمل. ولم يجد الرجل الذى ضاجعها فى هذا الجسد «مجرد شىء للذة الحسية» بل وجد ما هو أكثر من إمرأة، وجد «قديسة». وبدلا من أن نعيها كانسان كامل فان جسدها تحول الى ضريح، وما اعتقده البعض بأنه عقلها تحول الى معبد للعبادة. وحدقت هذى القديسة المجنونة بوحشية في العالم من حولها مثل المجاذيب أو بهدوء مثل الانتحار، وكان الرب الذى يقطن في حملقتها ربُ صامت كحجر كبير. من كانت هذى القديسة؛ المجنونة الهائمة التي تثير الشفقة ؟ بعضهن دون ريبة كن أمهاتنا وجداتنا. وبدت المرأة السوداء لجين تومر فراشات خلابة وقعت فى شراك الشر المعسول وأنهكت حياتها فى عهد، قرن من الزمان، لم يُعترف بها إلا إذا سخرت كالبغال. وحملت أحلامه مضطربة لم يعرفها أحد حتى هى نفسها ورأت رؤى لم يفهمها

أحد وبدت لجين تومر أنها ترقد فى الهواء كحقول الخريف البعيدة عن وقت الحصاد. ورآها تعقد الزواج دون حب ودون فرح فيحولها الى عاهرة طائعة، وأم بلا إشباع. ولم تكن تلك الأمهات والجدات بقديسات بل فنانات ساقتهن مداركهن الى جنون دموى شديد التبلد لا خروج منه. وكن مبدعات عشن حياة الضياع الروحى لأنهن كن غنيات فى الروحانية التى هى أساس الفن- لدرجة ان ألم الصبر على موهبتهن غير المرغوب فيها، والتى لم تستخدم بعد أذهب بعقولهن. وكان التخلص من تلك الروحانية هو محاولة حزينة تنير أرواحهن كى تتحمل اجسادهن المرهقة وطأة العمل والاستغلال الجنسى.

ماذا كانت ترمى امرأة سوداء من كونها فنانة فى عهد جداتنا أو في عهد أمهات جداتنا؟ إن إجابة هذا السؤال قاسية لدرجة أنها قد تجمد الدم فى العروق. هل كان لديك عبقرية جدة الجدات التى ماتت بسياط بعض المتفرجين البيض الجهلة المفسدين؟ فقد تجولت وجلست فى الريف تغنى أغنية تهدهد بها الأشباح، ورسمت بالخشب المتفحم صورة مريم أم المسيح على جدران الفناء وأجبرت عقلها كى يتخلى عن جسدها، ووسعت روحها جاهدة أن تنهض مثل دوامات الهواء المتعبة التى تحمل الطين الأحمر الثقيل - وعندما طرحت تلك الدوامات الهوائية أرضا لم ينعها أحد، وبدلا من ذلك أشعل الرجال الشموع ليحتفوا بالفراغ الذى خلفته، وكانت كالتى تدخل فضاء خاويا جميلا لتبعث الرب. واندفعت أمهاتنا وجداتنا الى موسيقى لم تكتب بعد، وانتظرن. وانتظرن يوم يكشف المجهول فيهن وحبن فى ظلماتهن أن يوم الكشف سيكون بعد موتهن بزمن بعيد، ومن ثم حسبتهن جين تومر يمشين بل يهرولن فى حركة بطيئة، ولم يقصدن حينئذ مكانا بعينه ولم يكن المستقبل فى قبضتهن بعد، وأخذ الرجال امهاتنا وجداتنا: إلا انهم لم يتمتعوا بهن وهكذا تعقدت عاطفتهن وهدوءهن.

أترى هل طلب منها صعلوك كسلان ان تخبز له الخبز بينما تتوق روحها لرسم لوحة لغروب الشمس بألوان مائية، أم لوحة لسقوط المطر فوق المراعى الخضراء المسالمة؟ أم تحطم جسدها وأجبرت على إنجاب الأطفال بأعداد كبيرة ليبتاعهم السيد الأبيض، بينما كان حلمها الوحيد هو التفكير فى أن تشكل من الحجر أو الطين صورا بطولية تعبر عن التمرد؟

أترى كيف ظلت قدرة المرأة السوداء على الابداع مستمرة على قيد الحياة عاما بعد عام وقرنا بعد قرن، وقد كانت تتهم بأبشع جرم يعاقب عليه القانون ان هى ضبطت متلبسة بالقراءة والكتابة؟ وقد كانت حرية الرسم والنحت التى تساعد على توسيع المدارك غير مكفولة.. وليتخيل من

يستطيع التخيل ماذا يحدث لو أن امرأة سوداء تجرأت على الغناء الذى حرمه القانون أيضا. فلنسمع لصوت بيسى سمث وبيلي هاليدى وثينا سايمون وروبرتا فلاك وآرثا فرانكلين وغيرهن ولنتخيل تلك الأصوات التي حرمت من الحياة. وعندئذ يمكن أن ندرك كيف كانت حياة أمهاتنا وجداتنا المقديسات المجنونات. وقد ازداد عذاب المرأة التى كان يمكن أن تكون شاعرة أو روائية أو كاتبة مقال على مرالقرون، وماتت وقد اختنقت المواهب الحقيقية فى داخلها.

وإن كانت هذه هى النهاية، فلنبك ونصرخ عندما نقرأ قصيدة «او-كوت بى بيتك» العظيمه:

آه يانساء قبيلتى

فلنصرخ سويا؟

تعالوا

نبكى موت أمهاتنا

موت الملكة

والرماد الذى خلفته

نيران ضخمة

آه لقدمات هذا المنزل كلية

اغلقى الأبواب بالأشواك

لأن أمهاتنا اللواتى صنعن

الجذع المتبقى قد أنتهين

وكل الفتيات قد هلكن

فى البرية!

ولم تكن هذه هى النهاية لأن أمهاتنا وجداتنا وأنفسنا لم نهلك فى البرية. وإن نحن سألنا أنفسنا لماذا، وبحثنا ووجدنا إجابة، فسوف نعرف ما يعوق كل المجهودات لمحوها من عقولنا، من هم بالضبط، ولماذا السود الأمريكيات على وجه الخصوص؟

إن مثالا قد يثير ألماً شديداً وقد يُساء فهمه يمكن وأن يعطينا خلفيه عن المشقة التى عانت منها أمهاتنا. وهذا المثال هو فيليس ويتلى التى استعبدت فى أوائل القرن الثامن عشر وقد كتبت الروائية الانجليزية فيرجينيا وولف فى روايتها «غرفة خاصة تقول: إن المرأة كى تكون روائية لابد لها من شيئين أساسيين: أولهما غرفة خاصة تغلق عليها وثانيهما مال وفير يكفى احتياجاتها.

وماذا يمكن أن يقال عن فيليس ويتلى الجارية المستعبدة التى لم تمتلك حتى نفسها، هذه الفتاة المريضة المستظعفة التى كانت تحتاج لخادمة فى بعض الأحيان، لو كانت امرأة بيضاء لاعتبرت من قادة الفكر فى مجتمعها فى ذلك الوقت وقد كتبت فيرجنيا وولف أيضا تقول إن امرأة ذات موهبة عظيمه إن لو ولدت فى القرن السادس عشر «لنقل الثامن عشر» «ولنقل امرأة سوداء مستعبدة» لأصابها الجنون وقتلت نفسها اوانتهى بها المطاف نصف ساحرة ونصف بارعة يخشاها الناس وتثير

السخرية فى كوخ منعزل خارج قريتها. ولا نحتاج إلى كثير من المهارة النفسية كى نتأكد أن فتاة ذات موهبه عظيمة لو حاولت أن تكتب الشعر لأعاقتها «غرائز مضادة» («اضف الى ذلك الأغلال والبنادق والسياط ورق الجسد لشخص يمتلكه، والخضوع لدين غريب ») فلا بد أن تهلك صحتها ويذهب عقلها.

إن العبارات الأساسية التى يمكن أن تستخدمها عندما نتكلم عن فيليس ويتسلى هي عبارة «غرائزمضادة » وذلك أننا عندما نقرأ أشعارها مثلها في ذلك مثل روايات نيلا لارسن او السيرة الذاتية لزورا هرستون، نرى الدليل على هذه «الغرائز المضادة ». فقد انقسهم ولاء ويتلى تماما، وبدون شك فقد انقسهم عقلها. وكيف يكون الحال على غير ذلك؟ فقد أُسرت فى السابعه من عمرها وزرع فى داخلها السيد الأبيض المقتدر أفكاره وقال لها إنه أنقذها من «الوحشية» فى افريقيا.

ويتساءل المرء ما إذا كانت تستطيع أن تتذكر موطنها الاصلى؟ ولانها حاولت أن تكتب الشعر فى عالم استعبدها فقد اعاقتها «غرائز مضادة» لدرجة أن صحتها قد انهكت. وفى العام الأخير من عمرها القصير ضاق صدرها ليس باحتياجاتها إلى أن تعبر عن موهبتها فحسب بل وضاق بعبء الإفلاس والحرية التى لا صديق لها فيها، ومجموعة من الأطفال أيضا، اجبرت على مشقة العمل كى تستطيع إطعامهم، وبذلك فقدت صحتها. فقد عانت ويتسلى من سوء التغذية والإهمال، ومن له أن يعرف كم كانت عذاباتها العقلية عندما وافتها المنية. لقد مزقتها «الغرائز المضادة» كامرأة سوداء اختطفها السيد الأبيض واستعبدها لدرجة أن وصفها «للآلهة » كما تسميها بالحرية، التى لم تملكها، يبدو ساخراً ومثيراً للضحك المؤلم، وفى واقع الأمر لقد أدى ذلك الوصف الى السخرية من فيليس لأكثرمن قرن من الزمان. فلقد استدل البعض بهذا الوصف على أنه إعدام لذاكرتها مثلها فى ذلك مثل الأبله. وقد كتبت تقول:

لقد أتت الآلهه، تحرك العدل السماوى

اكليل الغار وغصن الزيتون شعرها الذهبى

وأينما يشرق هذا الوطن فى السماوات

فان سحرا لايحصى وكياسة قريبة العهد يختمران.

ومن الواضح ان فيليس المستعبدة قد مشطت شعر «الآلهة » كل صباح وربما احضرت الحليب لغذاء سيدتها البيضاء، فقد اختارت صورا بلاغية من الشيء الأسمى الذي رآتهُ فوق كل الاخرين.

وبما نملك من مزية تفهم الماضى عقب

حدوثه فسوف نسأل: «كيف استطاعت فيليس ذلك؟» غير أننا استطعنا ان نفهم ذلك في وقت لاحق. ولم أكن أقصد ضحكا مكبوتا عندما فُرضتْ علينا هذه الخطوط المتذبذة المتصارعة. وعرفنا الآن انك لم تكونى ساذجة أو خائنة بل كنتِ فتاة سوداء مريضة واهنة اختطفك الرجل الأبيض من موطنك، واستعبدك وأنك امرأة ناضلت من أجل الأغنية التى كانت موهبتك، رغما عن وجودك فى أرض الهمج الذين امتدحوا لسانك المشوش الفكر. أن ما يهمنا الآن ليس ما كتبت فيليس من شعر بل ما يهمنا أنها حافظت كالكثيرات من أسلافنا، على مفهوم الأغنية الشعرية. لقد عُرِفَتْ المرأة السوداء فى الغناء الشعبى «كالبغل يحمل أثقال العالم» وهذا يظهر مكانتها الاجتماعية. ذلك لأنها تحملت عبئا رفضه الآخرون، وسميت بأسماء كثيرة من بينها «امرأة خارقة» و«امرأة وضيعة عاهرة». وعندما توسلنا نطلب قليلاً من الود، فرض علينا الركن المنعزل. وعندما طلبنا الحب انجبنا الأطفال ولكى اوجز، فان المواهب الواضحة والإخلاص فى العمل والجد قد قوبل الازدراء. فأن تكونى فنانة وامرأة سوداء حتى يومنا هذا يقلل من مكانتك فى مجالات عديدة أكثر من أن يرفع من شأنك. ورغم هذا فسوف نكون فنانات ولا لابد لنا أن ننظر بلا خوف ونربط حياتنا بالإبداع الفنى المتدفق الذى حرمت جداتنا من التعرف عليه. وأؤكد أن بعضهن لم يعرفنه لأن الكثيرات قد عرفنه حتى دون معرفة، أضف الى ذلك حقيقة الروحانية المتدفقة منهن دون ان يعنينها والتى قادتهن الى ما وراء الأغانى الدينية فى الكنيسه – ولم يخضعن لغير ذلك وكيف فعلن ذلك؟– لأن ملايين من النساء السود لم يكن شاعرات ولا روائيات، ولذا دفعت للكتابة هذا المقال، الذى يعد حسابا فرديا يشاركنى فى موضوعه ومعاناه كثير من النساء. وبينما كنت أفكر فى عالم بعيد لإبداع المرأة السوداء وجدت أن الإجابة الحقيقية لهذا السؤال يمكن أن نجدها قريبه منا جدا، ففى العشرينيات من هذا القرن هجرت أمى المنزل هاربة لتتزوج من أبى. والزواج – وليس الهرب – شىء متوقع من فتيات فى السابعة عشر من عمرهن وكانت قد انجبت طفلين وحاملاً فى الثالث. وقد ولدتُ أنا بعد خمسة أطفال آخرين. وهكذا عرفتُ أمى: كانت امرأة صبورة حنون يتدفق الحب من عينيها. وكانت قليلة الغضب إلاحين كانت تتعارك مع السيد الأبيض الذى اقترح عليها ألا تلحق أطفالها بالمدرسة. وصنعت ملابسنا بيديها، صنعت الفوط وملاءات الأسرة، زرعت الخضر والفواكه صيفا، وصنعت الألحفة كى تدفئنا في الشتاء. ووقفت فى الحقل بجوار أبى وليس خلفه، وكانت تبدأ يومها عند الفجر وتنهيه مع حلول الظلام. ولم تجد متسعا للتوقف كى

تتأمل أفكارها الخاصة فلقد كانت مشغولة بتلبية طلبات أطفالها التى لا تنتهى. ويرجع الفضل لأمى وأمهاتى اللواتى لم يحظين بالشهرة فى أنى بحثت عن السر الذى حافظ على إبقاء الإبداع الموروث عند المرأة السوداء، وقد يسأل البعض هل استطاعت أمى المنهكة من العمل أن تجد متسعا من الوقت أو العناية كى تنمى روحها المبدعة؟ والإجابة بسيطة جدا فكثيرات منا قضين سنوات لكى يجدنها فقد نظرنا الى أعلى دون توقف وكان يجب أن ننظر إلى أعلى وإلى أسفل فى الوقت ذاته.

لقد علق على حوائط معهد بواشنطن دى سى على سبيل المثال لحاف نادر ليس له مثيل فى العالم، رسمت عليه بخيال ملهم صور بسيطة يمكن التعرف عليها. انها قصة تصور صلب المسيح، هذا اللحاف نادر لا يقدر بثمن. وعلى الرغم ان صانعته لم تتبع نمطا معروفا، وبالرغم من انه قد صنع من قطع من القماش الردىء الا أنه عمل أنجزته امرأة تملك خيالا فياضا، وشعورا روحانيا متدفقا. وقد وجدت أسفل هذا اللحاف ورقة تشير إلى أن اللحاف قد صنعته «امرأة سوداء غير معروفه فى الآلاباما منذ مائة عام مضت» ولو استطعنا تحديد هوية هذه المرأة السوداء المجهولة فى الآلاباما لعرفنا انها واحدة من جداتنا – وقد تركت بصماتها الفنية على الخامة التى استطاعت ان تدفع ثمنها وهو الشىء الوحيد الذى سمح لها فى مجتمعها ان تشكله (تصنعه) – وكما كتبت فيرجينيا وولف فى روايتها «غرفة خاصة بها»:

«إن عبقرية من هذا النوع لابد وأن تكون قد وجدت بين نساء الطبقات العاملة (ولنغيّر هذا ولنقل «مستعبدة») وبدلا من إيميلى برونتى وربرت برنز فلنقل «زورا هارستون وريتشارد رايت) الذين توهجا واثبتا وجودهما، غير أن ذلك بالضرورة لم يظهر مكتوبا على الأوراق. وقد أغامر وأقول إن كثيرا من القصائد التى لم يعرف كاتبوها، هى قصائد من صنع النساء.

إن الكثير من القصص الذى اكتبه والذى نكتبه جميعا هو قصص أمهاتنا. لقد أدركت هذا فى وقت لاحق: ذلك لأنى استمعت لسنوات عديدة إلى قصص أمى التى تحكى عن حياتها، ولم أتشبع بهذه القصص فقط بل وبالطريقة التى كانت تسرد بها أيضا، وكان هناك دافع يتضمن معرفة أن هذه القصص مثل حياتها لابد وأن تسجل. ومن المحتمل أن هذا قد يوضح حقيقة أن كثيراً من الشخوص التى ارسمها كانت أكبر منى سناً. ولم يكن سرد هذه القصص التى خرجت من شفاه أمى كأنفاس طبيعية هو الطريقة الوحيدة التى تُظهر بها أمى نفسها كفنانة ذلك لان هذه القصص كانت عرضة دائمة للتخبط وكثيرة منها لم أعرف نهاياتها ذلك لأن أمى كانت تقطع قصصها كى تعد طعام العشاء أو

تجنى القطن قبل سقوط المطر. وظهرت الفنانة التى كانت ومازالت أمى بعد عدة أعوام. وهذا مالاحظته أخيرا فى رواياتى. فبالرغم من تعثرها فى طرقات كثيرة فإن كونها مبدعة قد ظهر فى حياتنا اليومية. وهذه القدرة على الاستمرار حتى فى أبسط اشكالها، هى عمل انجزته المرأة السوداء منذ أمد يعيد. وهذه القصيدة التى اكتبها لا تكفى، غيرأنها شىء بسيط للمرأة التى زيّنت الثقوب فى حوائط مزلنا بزهور عباد الشمس.

كنا نسوة عندئذ
جيل أمى
ذوات أصوات خشنة
وخطى قوية
وأيد وأذرع قوية
كيف حطمن الابواب
وكوين ونشين
القمصان البيض
كيف قدن الجيوش
ومررن بين حقول الالغام
والمطانبخ الملغومة
ليكتشفن الكتب والمكاتب
مكاناً لنا
كيف عرفن ما يجب ان نعرفه
دون ان يقرأن صفحة منه.

لقد قادنى ميراث حب الجمال واحترام القوة عندما كنت أبحث فى فردوس أمى، إلى أن أجد فردوسى – ولو عدنا إلى أفريقيا منذ مائتى عام لوجدنا مثل هذى الأم ترسم زينات مليئة بالحياة والجرأة بألوان برتقالية صفراء وخضراء على حوائط كوخها. وربما كانت تغنى وكان صوتها عذبا كصوت المغنية روبرتا فلايك يرفرف فوق قريتها، او ربما كانت تسرد القصص الرائعة فى قريتها. وربما كانت شاعرة، غير أننا نرى توقيع بناتها على القصائد التى نعرفها. وقد تكون ام فيليس ويتلى شاعرة، وربما نجد توقيع أمها واضحا على جسد ابنتها.



سهام بيومي

أحبك ياسنووايت

عندما كنت صغيرة تعرفت ذات يوم على فتاتين جاءتا إلى عالمنا وافدتين - من الغرب، استمعت إلى حكاية كل منهما وعايشتها معها.. كانت الحكايتان متشابهتين، تعرضت فيهما كل منهما إلى ظلم فادح وقع عليها.. تعاطفت معهما وغضبت غضباً شديداً من أجلهما وأنا أحلم وأفكر باليوم الذى يزول فيه الظلم ويتحقق حلم العدالة من أجل صديقتيّ، وكانت الفتاتان هما سنوهوايت وسندريللا.

بعد فترة قليلة سئمت البقاء مع سندريللا وهى تقبع وحدها فى المطبخ المظلم الرطب لا تفعل شيئاً سوى البكاء.. مع الوقت بدأ يزعجنى صوت بكائها المتواصل، فتركتها وانطلقت إلى الغابة مع سنوهوايت نكتشف عالماً جديداً نعود فيه للطبيعة، وأثناء سيرنا عثرنا على بيت الاقزام السبعة فدخلنا وتجولنا فى أرجائه، ثم أخذت أساعدها فى ترتيب البيت وتنظيمه وتزيينه حتى صار بيتاً جميلاً، ثم خرجنا إلى الغابة نجمع الثمار البرية لنعد منها طعاماً شهياً للغداء، وعندما نال منها التعب جمعت أسرة الأقزام السبعة وجعلتها سريراً واحداً حتى تستطيع النوم عليه والراحة بعد أن نال منها التعب، كنت أرقبها فى نومها الهادىء وأنا ابتسم عندما أتخيل وقع المفاجأة على الأقزام السبعة عندما يعودون ليكتشفوا أن البيت الذى تركوه ضربا من الفوضى فى الصباح قد تحول إلى بيت مريح وجميل، وحين أقبلوا يتناولون الطعام المعد لهم بعد عناء الجوع، ثم الدهشة حين اكتشفوا وجودها.. تعرفوا عليها واستمعوا إلى حكاياتها وحين قرر الجميع أن يظلوا معاً ليعيشوا حياة جديدة.

ولا أدرى وقتها لماذا أحببت سنوهوايت ولم أحب سندريللا التى ظل صوت بكائها يزعجنى، لكننى ظللت أستمع أخبارها على البعد، حتى سمعت أن المعجزة، قد أتت

إليها وأن خلاصها جاء عن طريق فردة حذاء انفلتت من قدمها وهى تجرى مذعورة، وسمعت أيضاً بعد ذلك أنها قد انتقلت إلى قصر الأمير وأصبحت هى سيدة القصر، تغبطها الكثير من النساء على حظها، ويتمنين أن يصبحن مثلها، كما أصبحت أيضاً هى النموذج المنشود للمرأة لدى الرجال، وأنها حظيت بشعبية وشهرة واسعة حين تحولت قصتها إلى أعمال أدبية وفنية، وهى النموذج المختار فى السينما والمسرح والتليفزيون والباليه، وغير ذلك، أراها دائماً أمامى حين أفتح جهاز التليفزيون لأشاهد عملاً دراميا وخاصة الأفلام القديمة، ثم أراها أيضاً تطل من جديد فى أعمال حديثة، نالت شعبية كبيرة سواء من الغرب الذى جاءت منه أو شرقنا الذى وفدت إليه، هذا بينما لم تحظ صديقتى العزيزة سنوهوايت بمثل هذه الشعبية.

كنت أتساءل دائماً عن السبب فى ذلك، ودفعنى هذا التساؤل إلى المقارنة بينهما، فكل من سنوهوايت وسندريللا تعرضتا للظلم، لكن صديقتى سنوهوايت عندما تعرضت للظلم ذهبت لتنشد عالماً آخر بديلاً تساهم فى خلقه يصبح فيه العدل بديلاً للظلم والحب بديلاً للكراهية والسلام والأمن بديلين للتآمر والمكر والمكائد، أما سندريللا فكانت مستسلمه تماماً لا تملك سوى دموعها والنواح على حظها، لم يصدر عنها أى رد فعل ينبىء عن ملمح إنسانى. وظلت دائماً واقفة فى منطقة رد الفعل، فزوجة أبيها ظلمتها، والملائكة والساحرات الذين انشق عنهم الحائط ألبسوها ثياباً فاخرة وأمروها أن تعود مبكراً، والأمير هو الذى دعاها للرقص، وحتى عندما بعث حراسه ليتعرفوا على صاحبة الحذاء ودخلوا منزلها، لم تحاول أن تذكر الحقيقة وهم يجربون الحذاء على أقدام فتيات المنزل على مرأى منها حتى ألبسوها إياه وحملوها حملاً إلى قصر الأمير.. شخصية بلا أى قوام إنسانى وبلا ملامح إنسانية.. هى مفعول به طوال الوقت.. ككتله من البلاهة.

قد يسألنى سائل: ألم ينقذ أمير أيضاً صديقتك سنوهوايت عندما تعرضت لسحر الساحرة الشريرة، وأقول أن ما قام به أمير صديقتى سنوهوايت كان فى سياق عطاء إنسانى متبادل بينها وبين من حولها فهى أعطت أيضاً، لكنه ليس مثل المكافأة التى حظيت بها البلهاء سندريللا عن طريق فردة حذاء.

أدركت ذلك عندما كبرت وكبرت معى سنوهوايت وكبرت سندريللا وعرفت أن كلا منهما تمثل منهجاً فى الحياة، وأن الكثير من الناس بداخلهم سندريللا يندبون حظهم بانتظار المعجزة التى تأتى إليهم عن طريق فردة حذاء، وأن يكون ذلك مكافأة الخاضعين المستسلمين من الذين قهروهم وظلموهم أن يلقوا فى طريق أكثرهم بلاهة

بفردة حذاء لتأتيه معجزة الخلاص.. أكثر بلاهة من سندريللا نفسها.

وهناك أيضاً من تمثل لهم سنوهوايت منهجاً فى الحياة وهم الذين لا يستسلمون بل يسعون إلى خلق عالم آخر فيه البديل الإيجابى لكل السلبيات فى حياتهم.

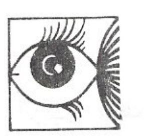
يحضرنى هذان النموذجان بشدة أيضاً وأنا أطالع آراء الكثير من الفتيات والسيدات عن حقوقهن المسلوبة الضائعة، أرى بينهن من تنتظر فردة الحذاء وأرى بينهن من تحاول تقديم البديل الايجابى العادل.

لكن ورغم كل شىء يظل هناك دائماً سؤال يلح علىّ، لم أستطع أن أجد له إجابة شافية حتى اليوم. وهو لماذا ظلت سندريللا هى النموذج المطروح فى عالمنا والذى حظى بشعبية أكثر سواء فى الشرق أو الغرب، ولماذا ظللت دائماً أحاصر بتلك البلهاء التى ليس لها أى قوام إنسانى واضح، ولماذا لم تحظ صديقتى سنوهوايت بشعبية مثلها، أو بمعنى أصح، لماذا دائما يتواطئون على صديقتى العزيزة سنوهوايت.

لكن .. ورغم كل شىء أحبك يا سنوهوايت.

إبداع





الكابوس والرؤيا

ميسون ملك

«من وحى حرب تحرير الكويت»

اليـــــوم الأول

«لماذا يتغير إيقاع الزمن بتغير الأماكن والأشياء والمشاعر؟ - تساءلت المرأة وهى ترتدى ملابسها استعداداً للذهاب إلى الطبيب. خلال الأسبوع الماضى أصيب الزمن الذى يحتويها بخدر لذيذ. ومنذ تأكدت بأنها حبلى، والأنهار تلتقى، تتلاحم، داخلها، تتشابك، تصير بحراً، والماء دافىء، وندف من الغيم مثل فراشات بيضاء هائلة، بأجنحة تومض أطرافها باللهب، تحلق فى الفضاء، والأشجار تختلط رؤوسها من بعيد بزرقة السماء، فترسم زخارف كقبب الجوامع فى بغداد. أزرق وأخضر، سماوى وأخضر، فيروزى وأخضر. وهى تسبح وسط هذا كله، وتبارك الحياة.

لماذا تغير إيقاع الزمن اليوم.... لماذا يدوى الزمن اليوم كطبل إفريقى، عنيد متلاحق، منذر، وبدائى؟.

تنتهى المرأة من ارتداء ملابسها، تتجه نحو المرآة كى تمشط شعرها. تتوقف، والمشط فى يدها، وتحدق فى الأخرى. «منذ أسبوع، وهذا الفرح الصغير فى بؤبؤى عينى، لا يختلط بالأسى المهيمن. مثل النيل والبحر عند رأس البر، ماء عذب، وماء مالح، والماء لا يختلط بالماء. ويسيران جنباً إلى جنب، يلتقيان ولا يتلاحمان. لماذا تظل كثافة الأسى أشد دائماً من كثافة الفرح...»؟.

تنظر المرأة بمرارة لصورتها فى المرآة. وتغادر الغرفة.

فى عيادة الطبيب، يجلس الرجل والمرأة فى كرسيين متجاورين يتناول الرجل مجلة. ويبدأ فى قراءتها. تتفحص المرأة الجالسين. «كل النساء هنا أصغر منى. شابات فى العشرينات والثلاثينات. بعضهن مكور البطن، وبعضهن ينتظر». يتألق، فى عينى المرأة، الفرح الصغير. «فى السادسة والأربعين أنا، وفى بطنى طفل، وفى أعماق ثديبى يتكون النسغ من جديد».

يقفل الرجل المجلة، يلتفت إليها، وبصوت هامس يسأل:

– أهنالك حقاً ما يدعو لدخولى معك على الطبيب؟

– بالطبع. لابد أن يعرف أن قرار الإجهاض هو قرارنا المشترك. بل ربما طلب منا كتابة إقرار بذلك.

يعود الرجل لتقليب صفحات مجلته. تنظر المرأة إليه لثانية ثم تدير رأسها. «كيف لا تدرك أيها الرجل أية حفرة تلتهمنى وأنا أستعد اليوم للآلة المعدنية التى ستقتلع الحياة الجديدة من نسيج رحمى؟ كيف لا تفهم أننى أصرخ حاجة إليك ولو حبلاً أمسك به، علنى أقتلع من الحفرة نفسى، وأعود أبصر، من جديد، رقعة من السماء؟».

السكرتيرة تنادى اسمها. تنهض وزوجها، ويلجان غرفة الطبيب الذى يقف مرحباً بهما. يجلس الزوجان فى مواجهة مكتب الطبيب.

– خير يا سيدتى.

– فى البداية، ظننت أنى أتخيل الأمر كله – ربما – قلت لنفسى وأنا أشعر بأعراض الحمل الأولى، أريد أن أصدق أنه ما زال فى الإمكان أن تقوم فى رحمى حياة وأنا فى السادسة والأربعين. ثم أجريت اختباراً فى المختبر، ومرتين، كانت النتيجة إيجابية.

– هل تريدان الطفل؟ – يسأل الطبيب وهو ينظر فى نتيجة التحليل.

– ناقشنا الأمر طويلاً، زوجى وأنا، وأعتقد أننا متفقان على التخلص من الجنين. لن يكون يسيراً علينا إنجاب طفل وتربيته ونحن فى هذه السن.

«لا تنظر إلىَّ هكذا وكأنك ترانى من الداخل أيها الطبيب. أريده بعنف أيها الطبيب. أتدرك معنى أن يتضاءل إحساس امرأة بالوحدة؟ أن يصبح لديها محبوب، تحدثه، تدلله، تضعه على صدرها، وتغسل شعره والجسد بمطر الفرح... كل يوم... كل يوم؟».

– هل ثمة مشاكل فى إجراءات الإجهاض؟ يتساءل الزوج.

– إطلاقاً. من حقكما، قانوناً، وزوجتك فى هذا العمر، أن تتخلصا من الجنين. نظر الطبيب فى مفكرته، ثم رفع رأسه.

– أيناسبكما إجراء العملية بعد ثلاثة أيام؟

يلتفت الزوج نحوها، فتحنى رأسها موافقة. ينهض الزوجان ويودعهما الطبيب على أن يلتقيا به فى المستشفى يوم إجراء العملية.

الليلــــــة الثانيــــــة

ساد على منزل المرأة السكون، وأخلد جميع من فيه للنوم. تسير المرأة مثل شبح فى الظلمة، تفتح شباكاً كبيراً يطل على السماء وتسحب كرسياً وتجلس عنده.

«أتسمع صوت السكون يا على؟ الليل سجا، والنجوم فى قبة السماء عيون أطفال تمتلىء ترقباً ودهشة، تتمرد على النوم، تنظر، فى الظلمة، جنية تحمل الحلوى والهدايا والكعك.

تعال يا على، نسهر الليلة مثل نجوم السماء، أنت وأنا، فليس لدينا وقت طويل، فى الآتى، معاً. تعال ننسى، أنك ستقتل بعد أيام. ونحلم كما يفعل كل العاشقين فى إحدى ليالى الحب، بأن الليلة هذى الليلة، هى الأبد.

أتشعر بحريتى ووحدتى يا على؟ معك اليوم، جزيرة أنا، تمتلك حدودها. أنت وأنا، جزيرة فى وسط البحر، مستقلة عن هذا العالم المدوّى، الصاخب، المشوه، من حولنا. أنت، تستقر فى أعماقى، تتصارع مع الحياة، تكبر، وتقوى، هناك، ومع كل صراع تحمينى من الموت والجدب. وأنا أحتضنك، أسورك، أهدهدك، أمسح بحنان على مستقرك فى أحشائى، وأحميك بجسدى من عدائية الأشياء. ومن كل ما هو طيب فى أرضى، أعطيك.

ما هو شكلك اليوم يا ترى؟ كتلة صغيرة من دم تلتصق بجدران رحمى؟ ذرات متلاحمة، تحمل منذ اللحظة الأولى لصيرورتها كل تفاصيل الوجه، والجسد، وتلافيف العقل؟ أتراك تسمعنى يا على؟ بعضهم يقول إن الروح، فى البدء، تصير. والروح تسمع وترى وتشعر وتفهم، فإن كنت تسمعنى، يا على، فأنا أريد أن أنبئك بأنك جئتنى، وجئت معك بغبطة، كمزنة مجنونة فى شهر آب.

أتراك تفهم يا على؟؟.... ولكن، حتى لو كانت الروح تفهم، فكيف تفهمنى، وذكر أنت؟؟. كيف تفهم ماذا يعنى لأنثى أن تحبل فى السادسة والأربعين؟ كيف تفهم هذا الشىء

الذى يحصل فى كيمياء الجسد، والقلب، والعقل، يوم تصير نطفة، فى رحم امرأة، وتقوم حياة؟ أقول لك. تتحول امرأة عادية آنذاك، تصير وطناً، ملاذاً، أرض أمان. تصير شبعاً ورياً، تصير جيشاً، يذود عن الحياة داخل حدوده، بشراسة، واعتزاز، وكبرياء – لكنى سأقتلك يا على.... والحق أقول لك، كنت أريدك مقتولاً اليوم، وربما البارحة. غير أنه كان لابد أن أنتظر قليلاً، وأحبك كثيراً، حتى أقتلك.

أتراك تساءلت لماذا أسبغ عليك صفة الذكورية، واسم على؟ دعنى أقل لك. أمس، فجأة، بعد أن غادرت عيادة الطبيب، اكتسحتنى ذكرى على الآخر. كيف تنتفض الأشياء من توابيت الذاكرة، وتبدأ بالرقص بأحذية حديدية على شرايين القلب؟؟... أنت، يا صغيرى، ستقتل قبل أن تبدأ بتوجيه مثل هذه الأسئلة. أما أنا، أمك، فسأظل أصارعها لحين أموت... أتدرى يا على... منذ زمن سحيق أحببت علياً، وكما سأفعل بك بعد يومين، قتلته. أترى من أجل ذلك أسبغ عليك صفة الذكورية واسم على؟.

صوت السكون يملأ الغرفة، يملأ الدنيا. ساكنة كل الأشياء حولها. إلا تلك الخلايا التى تنقسم، تتكاثر، وتكبر بداخلها.... تنهض المرأة، تسير مثل شبح فى الظلمة نحو غرفة النوم. ثم تستلقى بهدوء على طرف السرير... تغمض عينيها وتحتضن بطنها، وتنام.

صبـــاح اليــوم الثالــث

الحر فى آب، مثل جمرة فى الحشا، تحرق وتؤرق. والرطوبة حبل يشد على العنق. فتحت المرأة عينيها. لم تنم جيداً ليلة أمس. ثلاثة مرات تكرر الكابوس، وثلاثة مرات استيقظت والفزع يشلها. لم تنهض من السرير خشية أن يستيقظ زوجها. ماذا تقول له لو فعل؟ الرجل لا يدرى، هذا الذى يعتمل فى أعماق رأسها، ولن يدرى. «منذ سنوات والحوار بيننا جسر نلتقى عليه عند الضرورة فقط. نشترك فى السرير ذاته، ونمارس الجنس، نلتصق ونصبح لثوان جسداً واحداً، ولكننى فى الحق لا ألمسه، أمد روحى فلا ألمس إلا الظلمة ونفسى. تحول الزمن والأشياء إلى مسافات بيننا. بعيداً عنى صار كما القطب عن ضفاف دجلة.....»

لكن الكابوس كان مريعاً ليلة أمس. المكان، ميدان قديم فى بغداد. والدنيا ليل، وظلها هائل يغطى نصف الميدان، وفى طرف الميدان نخلة بالغة الطول، وعلى هامتها عناقيد محملة بالتمر، والتمر أصفر ومضىء، كما قناديل من ذهب. وفجأة يخرج من بين الشوارع المحيطة بالميدان رجال مقنعون يتشابهون تماماً كأنهم نسخة مكررة من رجل واحد.

وجوههم مقنعة لا تبدو منها إلا العيون. يقتربون بهدوء منها، يحاصرونها. تحاول أن تركض فلا تستطيع. قدماها مسمرتان إلى الأرض. تنظر إليهم برعب وتفكر، هذا رجل انقسم إلى أربعة رجال. تنظر فى العيون المحدقة بها من وراء الأقنعة، نفس العيون، باردة مثل الموت، مثل الغسق فى بلاد الشمال.

لكننى لا أحيا الآن فى بغداد. فى الحلم تفتكر. «أنا الآن أحيا فى مدينة أخرى». تحاول أن تتذكر اسم العاصمة التى تعيش بها فلا تستطيع».

«لن تقبضوا على. عشرون عاماً والجريمة نائمة، لم يكتشفها مخلوق ولم أبح بسرها لأحد. عندما قتلت عليا وهربت، حرصت على ألا أترك ورائى أثراً، ثم سافرت فى اليوم التالى مع الرجل الآخر، ولم أعد بعدها إلى الوطن»

الرجل المقنع الواقف فى المقدمة يتقدم نحوها. يقف بمواجهتها ويخرج من صدره حبلاً أسود ثخيناً كتلك التى يستخدمونها فى السفن. تحاول من جديد الهرب، لكن قدميها لا تتحركان. يخرج من الصف رجلان آخران فيشدان يديها وراء ظهرها بالحبل. الرجل الرابع يسير نحوها، ثم يستدير ليقف وراءها ويمد يديه فيسحب الشريط المعقود فى شعرها، فتنسدل الخصلات على كتفيها. تقشعر. «ارفع يدك عنى». الرجل لا يرد. يقسم خصلات شعرها إلى ثلاثة أجزاء ثم يبدأ بتضفيره. «ارفع يدك عنى. أنا لم أقتل عليا، طعنته بالخنجر ثم هربت، لكنه مازال يحيا، كثيرون قالوا لى، فيما بعد، إنه مازال يحيا. صدقونى، على يحيا الآن، فى مكان ما فى هذا العالم».

يوجه لها أحد الرجال على فمها، لكمة قوية، فتسقط على الأرض وهى تحاول الفكاك منهم، سدى، ثم يمد الرجل الواقف وراء ظهرها يده، ويمسك بضفيرتها، ويبدأ بسحلها على أسفلت الميدان.

تطلق المرأة صوتاً مدوياً. «لا يمكن أن يكون هذا صوتى» تفكر فى الكابوس «أتراه صوت المرأة التى قتلت علياً؟» خيط من الدم يتدفق من زاوية فمها، والرجل الرابع مستمر فى سحلها. الأسفلت حار، وجلدها، تحت ملابسها الممزقة ينسلخ.

من منعطف فى الميدان، يأتى. مازال كما كان فى ليلة ذبحه، هادئاً، مضىء الوجه، عالى الجبهة، قلبه المطل من عينيه يتسع للدنيا كلها، ولجنونها، وحماقاتها، وتطرفها، ومزاجها المتقلب. «قفوا». يصرخ بالرجال. يتوقف الرجل الرابع عن سحلها. يقترب على منها، ينحنى على الأرض ويمد يده ليمسح على جبينها، على عينيها، يمسح على فمها، يغترف حفنة من دمها النازف من هناك. تنهمر الدموع بغزارة من عينيها، وتختلط بالدم النازف من فمها، تتذكر. ذاك المساء قبل عشرين عاماً، كانت يداها، مثل يديه اليوم

مخضبتين دماً. غرزت خنجر جدها فى صدرها، وعندما تفجر الدم وصبغ كفيها، مسحت بثوبها اليدين، وولته ظهرها ومشت.

«لم تقتلييني». يقول علي، كانت يدك يومذاك ترتعش، وكنت تبكين مثل الصغيرة التى كنا سنسميها على اسمك. ثقب النصل ضلوعى، سار إلى طرف القلب، لكنه توقف هناك. من يحب لا يكره... من يحب لا يكره». ينهض علي ويقف محدقاً بقوة فى عينيها، «لكنى مازلت لا أعرف بعد كيف الغفران يكون».

ينتهى الكابوس. تغادر المرأة غرفة نومها إلى الحمام، تفتح الماء البارد فى الدش، وتقف تحته، ينهمر الماء، طيباً، خفيفاً، وبارداً. تتحسس بطنها. «أتشعر ببرودة الماء يا على؟ أتشعر بأنك، مثل قلبى الآن، تغتسل من صدأ قديم؟ ماذا يقول الكابوس؟ تعلمت، من الكتب، أن الأحلام تتحدث عن العوالم الداخلية للبشر. ماذا يقول كابوس الأمس؟».

الماء، والصدأ ما يزالان ينهمران، ورذاذ خفيف يتناثر من حولها. تحاول أن ترخى جسدها المحدود كوتر. «بدت عيناه، فى الكابوس، كما أتذكرهما. حكيمتان تماماً وطيبتان. ثم إنه مسح برفق على جبينى وفمى. أترى الكابوس يرد على سؤالى الذى ما فتئت أردده منذ عشرين عاماً. فى الوعى، أعرف أن علياً لم يمت. ربما كنت أنا التى ماتت بخنجر جدها... أتراه لم يغفر لى بعد؟ أتراه مازال، عندما يذكرنى، يغص بجرعتى العسل والسم اللذين سقيتهما إياه بكفى، واحدة بعد الأخرى؟.»

تفتح المرأة عينيها تحت الماء. «كنا شباباً حينذاك. وفى الليالى المقمرة، وتحت ظل أشجار النارنج، فى حديقتنا الصغيرة فى بغداد، كنا ننسج أحلامنا. كم كنا رائعين، وثائرين، وممتلئين بالبراءة. كانت أحلامنا واضحة ومحددة، باب للأحلام الصغيرة وباب للأحلام الكبيرة. وكانت أحلامنا الصغيرة تتطلب منا، أن نظل كما كنا، متلاحمين، روحين فى روح واحدة.»

تبتسم المرأة، والماء ينهمر، يغسل الابتسامة، ويغسل وجهها. تغنى بصوت خفيض:

«روحى وروحك يا روحى روحين بروح...

وان راحت روحك يا روحى روحى بتروح(*)».

أما الأحلام الكبيرة. فكانت تقتضى منهما أن يكونا روحاً واحدة مع كل من يعرفان، ولا

(*) من شعر التراث الشعبى. يغنى كثيراً فى العراق وبلاد الشام.

يعرفان، من أصدقاء فى الوطن الذى كان حينذاك، يمتد من البصرة إلى وهران.... «لعله أسعد حالاً منى الآن. فلربما حقق بعضاً من أحلامنا الصغيرة بمفرده. أتراه يردد أحياناً مع امرأته....» روحى وروحك يا روحى روحين بروح «مثلما كان يفعل معها؟.»

يقطع الرحلة صوت زوجها: «هل ستستغرقين وقتاً طويلاً فى الحمام؟.»

تقفل المرأة الدش، وتلف فوطة على جسدها، وأخرى على رأسها، وتخرج مسرعة من الحمام وهى تهمس لنفسها....» ربما أكون فعلاً قد شارفت سن اليأس.... ومن الجنون» .

اليـــــوم الرابـــــع

يرن الهاتف فى الساعة العاشرة صباحاً فترد المرأة على الطبيب الذى يؤكد موعد العملية. يخبرها أيضاً، أنه ربما كان عليها أن تقضى بعد العملية، أربعا وعشرين ساعة فى المستشفى لأن عمليات الإجهاض، فى سنها، قد تتطلب رقابة مباشرة لفترة قصيرة بعد إجرائها.

دخلت المرأة غرفة النوم، وبدأت، بآلية، تحضير أشيائها فى حقيبة صغيرة. «عند الموت يحضر الآخرون لنا الأشياء». خطر على بالها. ثم انتقلت بأفكارها إلى ابنتها الوحيدة. «لن تعرف أننى اليوم سأقتل، من هو فى الإمكان، أخوها. صدقت حكاية العملية النسائية البسيطة التى سأجريها فلم تقلق. وعندما ستجىء لزيارتى سيكون مفعول المخدر قد زال حينذاك. ترى ماذا ستشعر؟ لو أنها عرفت الحقيقة، كما هى.»

شعرت المرأة بالحياد تجاه سؤالها.

«شىء ما، أساسى، فى الجذور، قد تغير. عندما حملتُ بها، لم يكن حملى يخصنى وحدى. كان يخص زوجى، وأهلى، وأصدقائى والناس كلها. أذكر، أننى كنت مثل عاطل، اكتشف فجأة عملاً عظيماً، فصار يدور على كل من يحب، يبشره بالبشرى. أما الآن فأنا أشعر بغنى عن كل العالم من حولى. على وأنا جزيرة منعزلة وسط بحر، حتى ابنتى الـوحيدة لا محل لها فى جزيرتنا. وأعرف طوال الوقت، أعرف أن قرار قتله هو قرارى وحدى . كان يمكن أن أحتفظ بعلى فما كان لأحد أن يثنينى عن عزمى فى أمر كهذا. لماذا لا أريده؟ ألأن توقيته صيرورته كان خاطئاً؟ لأننى أصبحت أقف على أعتاب الكهولة؟ أم لأن أرضى ما عادت قادرة على احتواء الأحلام؟؟.

تحتلها، من حيث لا تدرى، صورة زوجها. «أى زهو تملكها يوم ولدت ابنتها؟! كان

مسافراً يومها، أرسلت له رسالة طويلة، (متى تتوقفين عن جنونك؟ قالت لها أمها وهى تأخذ منها الرسالة وتقرؤها) قالت فيها من ضمن ما قالت «أشعر بالرثاء لكل رجال العالم، فليس فيهم من جرب، أو سيجرب، لحين القيامة، هذه اللحظة من الغبطة، النقية، المطلقة، التى تحتوى المرأة، والوليد ينسلخ من جسدها، فتسكت فى لحظة، كل آلامها، ثم تسمع الصرخة، فيرفعون إليها الجسد الصغير العارى كى تراه. كتبت له أيضاً. «اليوم، وأنا أرضع ابنتنا للمرة الأولى، احسست بوجع مبرح، لكن الغبطة التى انهمرت علىّ مثل مطر عاصف، اكتسحت تماماً كل الوجع. أتدرى بماذا فكرت وأنا أنظر إليها، مغمضة العينين، صغيرة جداً، ودافئة جداً، وملتصقة بى، كأنما الحبل السرى بيننا لم ينقطع بعد؟ تذكرت ما قاله تولستوى فى الحرب والسلام. «أن الفرح النقى الكامل، مستحيل الحصول». فكرت أيضاً، ربما قال الرجل ذلك، لأنه لم يجرب ما جربته بلايين النساء منذ أمنا حواء. بيقين، دعنى أقول لك. تكشف لى كما الوحى، فرح نقى، كامل، احتوانى تماماً، مرة عندما ولدت ابنتنا، والمرة الثانية عندما ارضعتها للمرة الأولى.»

أنهت رسالتها بقولها «هذى الصغيرة انت وأنا، لكنها فى الوقت ذاته، ليست أنت وأنا. ما أشد تعقيد ذلك، وما أروعه.»

ربما لذلك لا تريد عليا. على ليس «أنت وأنا». لم يعد فى الإمكان أن يصبح جنينها، هذه المرة، أنت وأنا. على صار بعد جماع، كان بعد ثمانى عشرة عاماً من الزواج، مجرد تمرد هامشى على وتيرة الموت اليومى. على، مثل كل الأحلام فى زمن الملح هذا، محكوم عليه بالموت من قبل أن يصير.

فى الساعة الرابعة وفى غرفة بيضاء صغيرة، تستلقى المرأة على سرير متحرك. طبيب التخدير يغرز فى يدها بابرة المخدر وهو يبتسم. «هل نبدأ فى العد من واحد إلى عشرة». ترد على ابتسامة الطبيب بابتسامة واهنة. تبدأ... واحد... اثنين... ثلاثة... أربعة. وفى الوقت الذى استغرقته فى العد ما بين أربعة... وخمسة، حصلت الرؤيا.

رأت المرة الأخرى التى كانت هى قبل عشرين عاماً. شابة، جميلة، تتوثب الحياة من عينيها مثل انعكاس أشعة الشمس على سطح بحيرة. كانت تلبس عباءة أمها السوداء، وتسير، وعلى إلى جانبها، فى الميدان الرئيسى بالكاظمية فى بغداد، وهى تحمل على صدرها تحت العباءة، طفلاً رضيعاً. تنظر إلى على، والابتسامة تنفجر من وجهها، تداعبه «ترى لو رآنا الآن أحد الأصدقاء، ماذا ستقول له؟».

ابتسامة مماثلة، تحتضن ابتسامتها. يمد يديه ليحتويها، ثم يتذكر أنهما يسيران فى

الكاظمية، وأنها تلبس العباءة، فيحاول أن يبدو جاداً وهو يرد عليها: «أقول له إنى حفيد مطيع. وأنا اليوم أنفذ وصية جدى الذى قال لى، قبل أن يموت: عندما ترزق بأول أولادك، خذه وزوجتك إلى الكاظم، وطوفاً به حول الضريح، سبعة مرات، وأطلبا من الله ان يجعله رجلاً يستحق هذه الصفة».

خمسة... ستة... سبعة... لم تعد تسمع من صوتها إلا صدى بعيد.... بعيد.

ثمانية.... ثم تتدحرج المرأة فى قبو الغيبوبة.

القاهرة فى ١٥ أغسطس ١٩٩٠



... لأ ممنوع

نهى رضوان

دقات قلبى تتسارع منذ دخلت العربة هذا الشارع الصغير الذى يتفرع من وسط المدينة مؤدياً إلى المكتب الوحيد المفوض بتسجيل زواج الأجانب فى هذا البلد. كنت أجلس فى المقعد الخلفى للعربة، يدى اليسرى فى يمناه وباليد الأخرى أقبض على حقيبتى التى وضعنا فيها كل الأوراق التى دلتنا تحرياتنا على أنها مطلوبة. «زواج يابيه.. زواج إن شاء الله.. زواج يا ...» عديد من الرجال لا تبشر هيئتهم بأى خير يحومون حول العربة يعرضون المساعدة، نظراتهم تخترق الزجاج متجولة بين مصطفى الذى يجلس أمام عجلة القيادة وخالى الجالس بجانبه ثم أمى وصديقتى نجلاء إلى يمينى. تتطلع النظرات حين تصل إلى وتتسع حدقاتها وهى تحط على مارك، خطيبى ذى الشعر الأشقر والعيون الزرقاء. المكتب نفسه يقع فى الدور الثالث لعمارة قديمة يحتل الدور الأول منها معمل للأسنان الصناعية وتحتل القطط الضالة بالمشاركة مع قدر كبير من النفايات معظم درجات السلم. حين وصلنا إلى المكتب وجدنا شقة صغيرة فى غرفتين وقاعة استقبال. بابا الحجرتين دائماً نصف مفتوحين والصالة تغطى بأناس لا يوجد بينهم قاسم مشترك أعظم فى رغبتهم الظاهرة فى مغادرة هذا المكان بأسرع وقت. جلست ومارك فى مقعد قادنا إليه الرئيس» الذى يدير عملية الاستقبال وانتظار الدور بعد أن أبقى هو الباقين ينتظرون خارج المكتب. بدأنا نشغل أنفسنا قتلاً للوقت بالنظر إلى زملاء الصالة. هذه الفتاة تبدو أوروبية وهذا العجوز ذو العقال يبدو من أهل الخليج.. يضايقنى تطابق الواقع مع الصورة الشائعة عن الزواج بالأجانب. شبابنا يتزوجون بالأوروبيات بينما الشابات يتزوجن أثرياء العرب. هناك شاب مصرى يقف بجوار الأوروبية بينما فتاة مصرية إلى جوار العجوز وأمامها شاب يشابهها شكلاً وحجماً وعلى ما يبدو - تعاسة.

حالتنا أنا وخطيبى الأمريكى أقل شيوعاً وإن لم تكن بالطبع أقل مدعاة للخواطر التى تتطور إلى نظرات متلصصة حينا، متطفلة أحياناً ومصحوبة بالتعليقات فى كثير فى الأحيان. ألحظ توتر مارك ونظرته الحائرة بين «الرئيس» والداخلين والخارجين. بين الحين والآخر، ألمح الأعناق المشرئبة لصديقه مصطفى أو صديقتى نجلاء أو أمى أو خالى. أعرف أن كلا منهم يلتفت إلى الباقين بعد كل إطلالة ليقول «لسه قاعدين». ينتابنى شعور بالذنب وبأننى مسئولة عن هذا السخف الذى نتعرض له. أتمنى لو لم نكن مضطرين أن نأتى بأحد إلى هذا المكان المقيت. أبحث عن قشة أتعلق بها حتى لا أغرق فى بحور الكآبة.

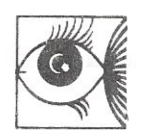
«كل فرحة اشتاقها من قبلك خيالى...» صوت أم كلثوم ينبعث من إحدى المقاهى فى الشارع. أرهف سمعى. أنصت إليه. يزداد ضغط كفى على يد مارك الذى يصفر بفمه بعض نغمات اللحن. نبتسم ويهمس «أحبك».

ينقطع الغناء ليعلن راديو صوت العرب فى القاهرة تمام الواحدة. ساعة مرت علينا فى جلستنا ووقفة الباقين فى الخارج. فجأة اكتشفت أن «الريس» لا يحافظ على الدور... هى رشوة ومحسوبية إذن!.. ملأنى إحساس هو مزيج من الغضب والخجل والرغبة فى مداراة الموقف... هذا الإحساس الذى انتابنى مرات ومرات بعد أن قررت الارتباط بمن هو فى خارج الحدود الدولية المتعارف عليها للوطن.

استأذنت لحظة وخرجت أسر لخالى وأمى بما يحدث «انعطيه شيئا؟» كان مصطفى قد اتخذ بالفعل قرارا وأسرع يدس عشرة جنيهات فى يد «الريس» الذى ما لبث أن أشار لنا بأن دورنا هو القادم. فى داخل إحدى الحجرات خلف الباب الموارب جلس موظف خلفه صورة أكبر من الحجم الطبيعى لوجه لا نعدم رؤيته فى أى مكتب حكومى. بدا فى هذه الصورة أكثر تجهما وأكاد أجزم بأن نظرته لم تكن تخلو من الغضب. «هل خلت مصر من الرجال؟» «ليست هذه هى المسألة. أنا لم أخرج للبحث عن زوج أجنبى. لقد التقيت بهذا الشاب وأحببته لو كنت أحببت مصرياً لتزوجته بالطبع.» «أين صورة بطاقتك الشخصية؟» سؤال الموظف أخرجنى من دوامة أفكارى وأنا أفتش عن مبررات هذا الزواج. لم أكن أعرف أن تصوير البطاقة ضرورى بالطبع. هذا بديهى، أم سأحتفظ أنا بالأصل؟» نبرة التهكم ليست خافية فى صوته. أمد يدى لآخذ البطاقة. «سأصورها حالاً.» خارج الشقة يسألنى المنتظرون عما حدث وتصحبنى نجلاء لننزل ونصطف أمام ماكينة التصوير التى تنسخ صورة غانمة المعالم أصعد بها إلى الموظف وقد بدأ فى استجواب مارك «هل أنت مسلم؟» وثيقة الاشهار المعتمدة فى الأزهر موجودة بين الأورواق! يسأله بالعربية عن اسمه وتاريخ ميلاده وعن عمله ومحل إقامته ثم يزيح الأوراق جانباً ليسمح للفراش الذى دخل

بكوب الشاى أن يضعه على المكتب بعد عدة رشفات يقول: «أنت شاطر فى العربى» ثم ينظر إلى نظرة محملة بالمعانى ويقول «وأنت كمان شاطرة جداً» يعود إلى «العريس» يطلب منه أن يصور جواز سفره. أكاد لا أصدق. أنفجر غاضبة. لماذا لم يطلب منى ذلك حين كنت أقوم بتصوير بطاقتى. يطلب منى التزام الهدوء فالمسألة بسيطة وهذا «الأمريكى» لن يضيره أن ينزل لتصوير جواز سفره. أخيراً يبدأ فى ملء بيانات العقد وتسليمه لنا وهو يرشدنا إلى حجرة مجاورة لدفع الرسوم. مرة أخرى نخترق الردهة وسط تساؤلات المنتظرين عما تم وما بقى من الإجراءات. «هانت». أقولها وأنا أزفر وأنفخ. بعد دفع الرسوم و «تبرعات» معونة الشتاء يرشدنا «الريس» إلى حجرة «البيه» رئيس المكتب الذى يستدعى الشهود. خالى هو الشاهد الأول بعد أن رفض أبى القيام بهذا الدور، ومصطفى هو الشاهد الثانى. أمى ونجلاء تنتحيان جانباً فى المكتب وكلهن عيون وآذان راصدة بينما «البيه» يكتب بيانات الشهود. بعدها يطلب من «العريس» أن يمسك يدى ويردد «زوجتك نفسى على سنة الله ورسوله وعلى مذهب الإمام أبى حنيفة وعلى الصداق المسمى بالعقد. أنا الأخرى أردد «زوجتك نفسى.. على الشروط ذاتها.» أخيراً يطلب البيه منا التوقيع فى ستة أماكن مختلفة داخل الأوراق قبل أن يقول مبروك تعالوا غدا لاستلام العقد التوقيع فى ستة أماكن مختلفة داخل الأوراق قبل أن يقول مبروك تعالوا غدا لاستلام العقد» تشرخ نجلاء جدار التوتر حين تطلق زغرودة يقتلها البيه. قبل انكسار الجدار اذ يهب زاعقاً: «لأ.. ممنوع»!

٩٢/٢/٢٧



أشجان زوجة مصرية

نغمات البحيري

كانت رحلة مرهقة، تخللتها رؤية شعارات كثيرة وصور وروائح غريبة. كتمت أنفي وواصلت السير. الغريب أن «عائد» لم ينزعج لحظة وربما تفادى الحديث عن أى شيء بإمكانه عرقلة المسيرة. أخبرنى مؤكداً أننا يجب وبأى حال من الأحوال الحصول على البطاقة اليوم. أومأ لى عند بداية الدرج موحياً بضرورة التزام الهدوء والصبر فالمسألة قد لا تستغرق أكثر من دقائق معدودات. كل الوجوه جهمة عابسة وأصواتنا رغم انخفاضها يجسمها الصدى. كل حارس يرتدى نفس الزى ممسكاً برشاش. تسلمنا إيماءاتهم إلى أبواب أخرى وحراس آخرين حتى استقر الحال على ذلك الحارس الذى فتح لنا بابا معدنيا مصقولاً وأدخلنا أمامه. كان قد نسى أو تناسى مفتاح الضوء حين أوغلنا فى الظلمة ولما سمع لهجتى المصرية فتح مفتاح الضوء.. أزعم أننى سمعت تكاته ورغم هذا لم تتبدد كل الظلمة، مازال بعضها عالقاً بالزوايا والأركان وفى السقف. فى نهاية الغرفة أصر «عائد» أن يفتح المفتاح الآخر فتبددت بقايا الظلمة. كنت أحب فيه هذه الرغبة الجميلة والحانية على إسعادى. جلس على الدكة الخشبية وأخذنى تحت إبطه مؤكداً مرة أخرى أن المسألة مجرد إجراءات. على الرغم من كلماته المطمئنة كنت أرى وجهه يربد بنظرات زائغة مضطربة. تمسكت بيديه وتذكرت أننى أراه متلبساً بالكذب كثيراً هذه الأيام، تحديداً منذ اقتحموا علينا بيتنا الصغير ذات ليلة برشاشاتهم وأحذيتهم الثقيلة السوداء وزيهم العسكرى، قلبوا الدولاب رأساً على عقب وفتشوا كل أثاث البيت تقريباً، بعضهم كان ينظر إلىّ، يغتش فى ملامحى ونظرات عينىّ. الغريب أننى لا أعرف عما يبحثون وحين سألته راح يتوارى خلف إجابات ضبابية كنت أوقن بحدسى الذى يصدقنى دائماً أنه يكذب وأن شيئاً ما يمعن فى إخفائه، وآيات ذلك كثيرة كالمكالمات التليفونية المريبة والرسائل التى تنتظرنا

أسفل الباب فيهمُّ بتمزيقها دون فتحها ودخله الذى راح يتقلص فى الفترة الأخيرة فضلا عن انسداد أبواب الرزق العديدة.

بدت الغرفة خالية من أى أثاث عدا هذه الدكة الخشبية التى أمرنا الحارس بأن يجلس كل منا عليها بطرف. فى نهاية الغرفة الطويلة بابان متجاوران، يفصل بينهما حارس طويل عريض لا تبدو ملامحه تماماً. كل ما يبدو جيداً حذاؤه الأسود والرشاش الذى يجيد الإمساك به. كان ينظر إلينا، وكانت النافذة التى تقترب من السقف وبحذائه مثل خطين قريبين من بعضهما البعض وكانت مغلقة بزجاج له نفس لون الطلاء الرمادى الكالح. كان الحارس الذى أدخلنا الغرفة قد غاب تماماً وقد أغلقها علينا بباب معدنى مصقول فانتابنى خوف وذعر وأسرعت إلى زوجى «عائد» متجاوزة المسافة التى بيننا فوق الدكة الخشبية، قال بصوت جاف يخلو من حنانه المعهود: مجرد إجراءات وسنعود إلى بيتنا.

ولا أدرى لماذا تسرب إلىّ إحساس حاد وكثيف بأنه لا يقل عنى خوفاً. جذب صوت حذاء الحارس البعيد، الواقف بين البابين وهو يتحرك حركة خفيفة وقد فتح الحارس القريب الباب المعدنى المصقول فأصدر صوتاً بغيضاً مثل أبواب السجون، كانت عيناه مثل فوهة بندقية وكان يصوبها فى اتجاهنا. حين نظر الحارس إلىّ فى صرامة فهمت جيداً ضرورة ابتعادى عن زوجى، وبدا «عائد» كمن لا حول له ولا قوة إلا ذلك الدخان الكثيف الذى ينبعث من سيجارته فامتثلت لإرادة الحارس وشعرت بنتوء حاد بارز بطرف الدكة الخشبية، كان يحك بين فخذيّ فتوخَّيت الحذر والثبات. بلاط الغرفة كبير وشاحب، يذكرنى بأرضيات المحاكم والمستشفيات الحكومية. والنافذة التى تقترب من السقف ويمتد بطول الغرفة لا تفصحه عن أى ضوء. لولا حتمية الزيارة لما بقيت هكذا، ووجه الحارس البعيد لا يبشر بأى خير والزى العسكرى للحارس القريب يذكرني بما قاله لى «عائد»، جميعهم يرتدون الزى العسكرى ويحملون رشاشات، مهما كانت وظيفة الواحد منهم، حتي الساعى الذى أراه ينتقل من غرفة إلى أخرى حاملاً صينية الشاى والقهوة أو مكلفاً بنقل ورق من هذا لذاك.. كنت أحسده على تلك المهارة الفائقة على حمل الشاى والقهوة والمدفع الرشاش. كنت أنظر إلى «عائد» الذى بدا صامتا، شارداً، محدقاً فى لا شىء، وكنت أحس نتوء الدكة الحاد البارز يوخز ما بين فخذي. وودت لو يحدث شىء، أى شىء. وطالبت نفسى بأى فعل فأخرجت مفتاح بيتنا الصغير ذى الطابقين والنباتات والأزهار التى تتسلل إلينا من بيت الجارة وصاحبة البيت، بسن المفتاح نقشت على خشب الدكة اسمى واسمه متجاورين ثم متلاصقين، كنت أرغب فى قتل الوقت والخوف فعدت إلى كتابة اسمى واسمه متعانقين ونتوء الدكة الخشبية يحك بين فخذى ولا أخشاه هذه المرة.. حين أمعنت النظر

إلى خشب الدكة رأيت أسماء كثيرة متجاورة ومتلاصقة ومتعانقة لرجال ونساء. نظر «عائد» قائلاً فى هدوء ومؤكداً أنها مجرد إجراءات.. أهذه السخافة مجرد إجراءات؟ كنت أسمع همس صدى يتردد فى فضاء الطرقة الطويلة الفارغة إلا منا ومن الحارسين الصامتين كجبلين وكان الصدى يجسد ضيقى وضجرى بالمكان وأسبابه. وكان «عائد» ساكنا مستسلماً وكنت أود لو أراه أكثر تفاعلاً، لو يقترب منى، لو يضمنى، لو يطمئننى أن المسألة حقاً مجرد إجراءات وسنعود إلي بيتنا. منذ زواجنا وأنا لا أستطيع التخلص من حسن نيتى فى أن يكون «عائد» نافذتى على هذا العالم.. أعرف عنه الكثير حتي يتبدد ذلك الشعور السخيف بالغربة في مدينة غربية تماماً كمدينتى.. ذلك الشعور الذى لم تبدده الشعارات التى تحفل بها الجدران والشوارع. كنت أطمع أن يكون لنا معاً بيت فى الحياة، إلا أنَّ طموحى تقلص لضرورة لا أعرفها إلى مجرد حياة فى البيت، أظل فى البيت بلا عمل وبلا منافذ حتى يعود، وقتما يعود وعيناه مليئتان بالأسرار التى تشى بها المكالمات التليفونية المريبة ورسائل لا يرغب فى قراءتها.. وفى المساء قبل تلاوة الشهادة خشية أن يسقط أحد الصواريخ فجأة أتحايل على التليفون أن يأتى لى بالقاهرة لأستمع متشوقة إلى صوت أمى.. منذ تأخر حملى وهو يخشى شيئاً، وحين أتناول سيجارة يوخزنى بكلمات قاسية. رغم حبى الشديد له إلا أنني لم أشعر برغبة حقيقية فى الحمل والولادة، كنت أخشى شيئاً صارحته به فى أحد الأيام فضحك كثيراً وراح يحدث أصحابه وأقاربه.. أشجان تخشى أن تلد طفلاً تأخذه منها الحرب، ثم تنحسر ضحكته: تريدين أن تظل الحرب إلى أن يصير ابنك رجلاً؟!! فى الليل الموغل فى صمته اللعين أتناول كتاباً ويذهب «عائد» إلى الثلاجة ليعد شرابا لم أعرف اسمه إلا بعد شهور أربعة، سائل شفاف مثل الماء يزداد بالماء فيتلون ببياض اللبن شيئاً فشيئاً له رائحة غريبة، يظل عائد يشرب حتى يغيب عن وعيه تماماً وساعتها تنطلق فى رأسه التهويمات ويتحدث بلغة كشف وتحد، يسب ويلعن ويبدى سُخطاً غريباً من البيانات العسكرية التى يبثها التليفزيون أو الراديو والأغانى ذات الإيقاعات الراقصة ثم يقول كلاماً غير مترابط وغير مفهوم. وفى لحظة يهب كالمذعور ليفتش فى الأزهار والنباتات المتسلقة والداخلة لبيتنا عبر حديقة الجارة، يجد شيئاً صغيراً فيدهسه بقدميه وفى النهار بعد نوم عميق وفنجان القهوة الذى يحرص على أن أقدمه إليه مع الإفطار الخفيف يستعيد توافقه مع كل ما حوله من بيانات الإذاعة والتليفزيون وصوت الطائرات وأخبار سقوط الصواريخ على حيٍّ هنا أو آخر هناك. طالبته أكثر من مرة بالبحث لى عن وظيفة، وأن يكون لى دور آخر غير تبديد السأم عن نفسه القلقة، ولم أعرف أنه يخفى عنى رفض جهات كثيرة تحفل بعمل المصريين بها إلا أنا. كنت أتساءل بينى

وبين نفسى: لطالما رفض تساؤلاتى هذه.. لماذا.. لماذا!! كنت أتساءل جيداً: لماذا تضطرب علاقاته بالاخرين والذين أراهم يرتدون الزى العسكرى فى عملهم.. أعلم أنهم موظفون وليسوا مجندين. وكان «عائد» يبتسم ابتسامة مريرة وهو يناهض كتم سر لا أعرفه.. عالم جهم كان علىّ أن أعيشه. وخز النتوء البارز مازال يحك مؤخرتى فيوجعنى وأهرع إليه تاركة حافة الدكة الخشبية وأود لو يأخذنى لنفر من هنا، لو نعود لبيتنا الصغير ذى النباتات، وإذا بالحارس الذى يقف على مقربة منا يقول بصوت غاضب رغم ملامحه الطيبة «ممنوع» بدا أننى كنت أفكر بصوت عالٍ، عدت إلى حافة الدكة الخشبية واستعدت أفكارى خشية أن يحمل شىء منها إدانة لعائد. تذكرت الصلاة التى هجرتها فى القاهرة وتابعتها هنا وطقس الشهادة كل ليلة خشية أن يفيق النهار وقد دك بيتنا بأحد الصواريخ الليلية وأنا أسأله عن الموت المجانى، بلا قضية وبلا ذنب أو جريرة إلا لأننى أحببته وتزوجته. كان يضحك ضحكات هستيرية ويشعر بالزهو الشديد إزاء كلماتى ويخبرنى أن الجميع يحسده لما فعل. تبدد دخانه الذى كنت أتلهى بمتابعته منذ قليل بمفتاح بيتنا ذى النباتات الآتية من حديقة الجارة ويتوجس منها «عائد» ليلاً. عدت أنقش أسماء أخرى على المسافة التى بينى وبينه فوق الدكة الخشبية.. نقشت أسماء أطفالنا الذين لم يأتوا بعد والذين حلمنا بهم، كما نقشت تاريخ زواجنا وأول لقاء وأول مرة همس لى بالحب وأسماء الأماكن التى كنا نلتقى بها وأسماء الكتب التى قرأناها معاً والقصائد وأسماء الشعراء وأبيات الشعر التى كان يرددها كلما نظر إلى عينى وينصت إلى صوت النهر.

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر   أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»

كم هى واسعة وممتدة وكئيبة تلك المسافة التى بينى وبينه الآن، وها هو النتوء البارز يوخز ما بين فخذى فتحركت، كتبت اسم أمى التى كانت تخشى فراقى لها وكانت تبارك حبنا واسم أختى وإسم مدينتى وتلك المضيفة السمراء التى تعرفت إليها فى الطائرة وأبدت إعجابها بثوبى وتسريحة شعرى والكتاب الذى أقرؤه على مقعد لا يطل إلا على الصحراء الممتدة. نقشت اسم العامل المصرى الذى حمل عنى الحقيبة فى المطار وكذلك الذى يأتى لى بـ «وبة» الغاز ونظيره الذى يحمل كيس القمامة، وذلك الذى ساعدنا فى نقل أثاث بيتنا وبائع الخضراوات والفاكهة الذى يثير باهتمامه بى غيرة نساء المدينة، حين ينتقى لى أنضج الثمار. الخطوات العسكرية جافة وآلية لا تتناسب تماماً مع ملامح العسكرى الطيبة، توقف وأشار أن نتبعه. تحسست مؤخرتى ونظرت إلى الدكة الخشبية ونتوءها البارز وسألت زوجى: هل ترى مقبوض علينا؟!!

كان الحارس البعيد قد اقترب هو الآخر فصارت خطواتنا محدودة بخطى الحارسين

يمينا ويساراً وأحذيتهم السوداء الثقيلة وما تحدثه فوق بلاط الغرفة من دوى. كنت أتخيل بشكل طبيعى أننا سندخل غرفة واحدة فإذا بالحارس يشير بعكس ذلك. نظرت إلى عائد، كان داخلاً وعيناه تنظران إلىّ وكأنهما تودعاننى. ماهذا الهراء.. المسألة كلها دقائق.. مجرد إجراءات كما قال لى من قبل. غاب عائد تماماً وأغلق الحارس الباب وأشار إلىّ الآخر بضرورة دخول الغرفة اليمنى. للمرة الأولى يجذب انتباهى ضخامة عجيزة الحارس الذى يقودنى للغرفة اليمنى، وبدا حزام البنطلون مشدوداً بشكل يجسم ما تحته. دخلت خلفه الحجرة اليمنى وأنا ألعن حدسى الذى لا يخدعنى وأسكت أسراب الظنون التى استيقظت فى نفسى .

كانت الغرفة صغيرة بالقياس لغرفة الانتظار فتسلل إلى نفسى إحساس بالسكينة الأمر الذى يبشر بقصر الإجراءات والوقت فيها. كانت مؤثثة بأثاث معدنى لامع مع إبداء كثير من الحرص على النظام والنظافة. الهواء فى الغرفة بالغ التجديد مع سكون المروحة الروسية الثقيلة والضابط الجالس خلف مكتبه المعدنى وأسفل صورة السيد رئيس المبنى يبتسم ابتسامة باردة، والزى العسكرى الذى يرتديه وقد حرص على نظافته وترتيب النجوم والنسر النحاسى فوق كتفيه ترتيباً متناسباً والهيبة والمكانة فى هذا المبنى، على الرغم من أن صورة السيد رئيس مجلس إدارة المبنى تلتهم الجدار إلا أن طاقة خشبية على يسار الضابط وفى متناول يده أخذت مسافة لا بأس بها، بشكل يسمح بمرور أوراق أو رأس رجل أو مدفع رشاش.

ابتسم الضابط الذى كان فى مقتبل العمر، طويل، عريض تماماً ككل الرجال الذين رأيتهم فى هذا المبنى. أشار لى بالجلوس وللحارس أن يخرج ثم تشاغل بترتيب بعض الأوراق فى درج مكتبه. فوق رأسه مباشرة صورة للسيد رئيس مجلس الإدارة وهو يبتسم ابتسامة حارة يكللها شارب كث، رأيت صوراً كثيرة كهذه وفى أحجام مختلفة تتبعنا منذ دخلنا الحىّ والمبنى وعلى جدران الممرات والطرق. لاحظت مهارة الحارس عندما عاد بأكواب الشاى والقهوة حاملاً الرشاش بيده اليسرى. وكان الشاى له مذاق غريب وأنا أتابع صورة السيد رئيس مجلس الإدارة وهو بنفس زى الضابط الذى تحدث حديثاً هادئاً عذبا فى البداية. حدثنى عن المدينة وظروف الحرب التى تعيشها ويعيشها الناس. كنت قد رأيت بنفسى وجوها عابسة جهمة للناس وللأطفال، واللافتات السوداء المعلقة على البيوت بما يعنى وفاة أحد أفراد هذه العائلة فى هذا البيت أو غيره. ودفع الحديث إلى مخيلتى وجه شذى جارتى زوجة الأسير، عروس لأربعة أيام وفى الخامس ذهب إلى الحرب ولم يعد، مضت ثمانى سنوات ولم تره ولا يصلها منه إلا رسالة عبر الصليب الأحمر كل ستة أشهر.

منذ وطئت المدينة وأنا لا أعرف من الجيران إلا صاحبة البيت و«شذى» زوجة الأسير، هكذا أطلق عليها هذا الاسم نسبة لمأساتها ولا أدرى ما الذى دفع بقية الجارات إلى مقاطعتى على الرغم مما أبديت من حسن الجوار والمعاملة. وحين حكيت «لعائد» أخبرنى أن أزواجهن أعضاء فى الحزب وأنت مصرية.. لم أفهم شيئاً على الإطلاق بل أدركت شيئاً واحداً.. أن أوطد علاقتى «بشذى»، فقد كانت سلوتى وقت غياب «عائد» كانت تطلعنى على صورها وعريسها الأسير فى ليلة العرس وأيام الخطوبة وتمر الليلة وما من حديث لنا إلا عن الحب وأيامه الأربعة قبل أحداث الحرب الأخيرة. وكان سحر حديث «شذى» يفجر الوقت بأريج الأحلام فأتذكر أيام حبنا، أنا و «عائد» فى القاهرة.

دقات قليلة على الطاقة الخشبية دفعت بشذى وأريج الأحلام وأحاديث الحب من رأسى وقد فتح الضابط الطاقة وتسلم منها أوراقاً. قرأها فابتسم نصف ابتسامة الأمر الذى جعلنى أتوسم خيراً وأنا أدرك جيدا أن جدار الطاقة هذه والذى التهمت الجانب الكبير فيه صورة السيد رئيس مجلس إدارة المبنى هو نفسه الجدار الفاصل بينى وبين «عائد» كما أدركت أيضاً أن هذه الأوراق من عنده.

سألنى الضابط فى أدب «جم»

«ست أشجان.. أكو شىء تقولين قبل التحقيق»

«أى تحقييق»

«شنو هذا.. ألا تعرفين أنك متهمة بالزواج من هذا الرجل».

التقت عينى برجل الصورة على الجدار الخلفى للضابط..

«أى رجل»

«هذا الأستاذ اللى هسة دخل الغرفة المجاورة».

«هذا زوجى..»

«إيه بنعرف .. أنت متهمة بالزواج منه»

وسألت نفسى، تحقيق لأننى تزوجت من عائد.. وكانت عيناى تلاحقان ثياب الضابط وكأنها دفعت بشىء إلى ذاكرتى، تذكرت أننى رأيت «عائد» ذات مساء يتوارى فى ظلمة المطبخ بعد منتصف الليل. كان قد أوهمنى بأنه نائم، أحسست به وهو ينسل خارجاً دون أن يلمس مفتاح الضوء. كان يدس لفافة ورقية فى صندوق كرتونى قديم ثم عاد إلى السرير، قبلنى قبلة سريعة ودخل فى النوم. وفى النهار عبث برأسى شيطان الشك وكان «عائد» بالخارج رحت أبحث عن اللفافة فى قاع الصندوق، كانت مجرد ثياب كاكية اللون

تماماً كثياب الضابط والحرس والعسكر والسيد رئيس مجلس إدارة المبنى، وكانت تحوى بين طياتها مسدسا ثقيلا. الغريب أننى رأيت بها بعض نقاط من الدّم اليابس. طويتها بسرعة ودسستها فى نفس الصندوق. أتذكر الآن أننى ظللت لعدة أيام أنام فى غرفة أخرى حتى اختفى الصندوق تماماً.

كان الضابط يسألنى عن «عائد»: أين تلاقيتما أول مرة ومتى واسم والده ووالدته وإخوته وجيرانه وأصدقائه المقربين.. وهل لى بحفظ أناس لم أرهم ولم أجلس إليهم ولم تنفتح أبواب بيوتهم لاستقبالى.

سألنى الضابط بعد أن دون إجاباتى وقد توخيت الصدق الشديد حرصاً على سلامة «عائد» سألنى عن «عمله».. قلت له «شاعر».

لم يفقد الضابط نصف ابتسامته فى حركة دخول وخروج الأوراق من طاقة الجدار الخشبية والتى لم يتعثر بابها مرة تحت صورة السيد رئيس مجلس الإدارة.. تذكرت أننى رأيت صوراً كثيرة لسيادته فى أماكن عديدة. حين زرنا أحد الأئمة ذات مساء وأنا أرتدى عباءة سوداء طبقاً لتقاليد الحىّ، رأيت صورة السيد فى مدخل المسجد وهو يصلى مسدداً مؤخرته فى وجوهنا وصورة أخرى وهو يسبح بمسبحة مصنوعة من رؤوس صغيرة دامعة عيونها ودامية أنوفها وأفواهها. وكان مبتسماً. يومها سألت عائد عن سر هذه الصور فأشار إلى فمى بما يعنى ضرورة تعطيل فعالياته هذه.. فى تلك الليلة كنا قد اشترينا جهاز تسجيل لنسمع بعض الأغانى المصرية التى جلبتها معى من القاهرة.. لا نعرف بالتحديد متى وأين نسيناه. سألنى الضابط وهو يحرك حبات مسبحته المصنوعة من جماجم عاجية صغيرة..

«شنو هى أفكاره التى يرددها معك»

كنت أستغرب تماماً لكلام الضابط.. كما أستغرب نفسى أيضاً فللآن أستطيع أن أزعم أننى لم أفهم «عائد» جيداً. حتى كلماته المتناثرة حين يشرب حتى الثمالة لا أستطيع التحقق من دلالتها. ذات مساء قريب راح يتحدث إلى صورة على الجدار، تطل علينا من بيت جارتنا صاحبة البيت.. كان يتحدث إليها بشكل هستيرى والكلمات متفرقة غير ذات معنى. إلا.. إنه يهذى، يتحدث قائلاً.. لا أرغب فى أن أكون مجرد جريدة يمسحون بها موائد البارات. ثم يطيح بجهاز الراديو الذى يبث بيانات عسكرية، وفى لحظة يجرى إلى النباتات التى تدخل بيتنا عبر حديقة الجارة ليفتش فيها. وحين يلتقط شيئاً هلامياً لا أراه يدهسه بقدميه وتتتالى عبارات هستيرية لا أفهم لها معنى. فى تلك اللحظة يمكن أن يطيح بكل زجاجات العرق الفارغة على الأرض وتتحول صالة البيت إلى فوضى من زجاجات

العرق والخمر المكسورة. ثم تدركنى «شذى» ولا أحد غيرها وفى اللحظة التى أكون قد هدهدته مثل طفل وساندته إلى الفراش تكون «شذى» قد خلصت البيت من فوضى الزجاجات ونبات الجارة. وتتوالى حكايات «شذى» عن زوجها الأسير قائلة «ليته يعود ويكسر زجاجات خمر المدينة ومشاربها» الغريب أننى كنت أرى «عائد» فى النهار وقد تحول إلى ناسك أو فيلسوف ولا أدرى من أين واتته كل هذه الحكمة فى الحديث عن السيد وإنجازاته والقصور الفنى والجمالى فى الأغانى وقصائد الشعر التى تمدحه. ثم تنتابه ضحكة صغيرة تبدو على فمه مثل شرخ فأهرول إلى المطبخ لأعد فنجانا من القهوة قد يعيد إلى رأسى توازنه ولا أتوازن إلا بعد أن تدركنى «شذى» جارتى الجميلة بأن الصليب الأحمر وافاها برسالة من زوجها. تبدو «شذى» من خلف زجاج مطبخى وهى عائدة إلى بيتها المقابل لبيتى مثل عصفور يتقافز فوق قوام الحر الكثيف.

كانت كلمات الضابط مثل حربة خازن النار، طويلة وحادة ومدببة، تشدنى من رأسى لتدخلنى منطقة التساؤل.. أنا متهمة بالزواج من «عائد»؟!

كيف؟ ثم عاد وضحك ضحكة هادئة لا معنى لها وسألنى

« ماعدد الشعيرات البيضاء فى رأسه»

غريب أمر هذا الضابط، لأنى لا أعرف حقيقة ما يرمى إليه..

وها هو الآن يتحدث عن عدد الشعيرات البيضاء.. ألم ير «عائد» شاباً وسيماً وجميلاً رغم البياض الذى غزا رأسه...

أجبت الضابط بأننى أحبه من قبل زواجنا ورأيت معه العمر الجميل حتى ذلك اليوم الذى رأيت فيه الثياب العالق بها الدم اليابس والمسدس.

انتفض الضابط «أى دم أى مسدس»

على ثياب كانت رسمية كالتى ترتديها تماماً.. ومسدس مثل هذا الذى أراه حينما تتحرك. حتى نجومك النحاسية وهذين النسرين على كتفيك.

رأيت الضابط يدون شيئاً بأوراقه ويتلقى أوراقاً أخرى عبر طاقة الجدار. تركنى للصمت والفراغ وراح يقرأ ويكتب شيئاً.

كان الفعل الوحيد المتاح لى هو متابعة صورة الجدار وأنا أتذكر ذات يوم حين كنا نزور أحد الجرحى من أصدقاء «عائد».. حكى لنا عن تلك الليلة البائسة إنه كان يخرج بساقه من خيمة الملجأ فى ساعة القصف، مطوحاً إياها فى اتجاه الشرر المتطاير.. كان يحكى وابتسامته ساخرة فوق شفتيه.

«قلت شىء منى ولا كلى»

كانت نصف ساق «باسم» صديق «عائد» معلقة بجدار معدنى أبيض، ملفوفة بالقطن والجبس، وهو يحكى عن الليالى الباردة حينما كانت تهب الرياح، فتدحرج حتى الجماجم والهياكل العظمية من فوق الجبال.. «حكى باسم أنه كان بوسعه التعرف على زملائه من بينها، سكت وراح ينظر إلى «عائد».. مباركاً زواجنا ثم راح يواسيه أن يتشجع ويصمد أمامهم للنهاية. وفى لحظة راح «باسم» يضحك ضحكات هستيرية جاءت فى إثرها الممرضة النحيلة لتأمرنا بالخروج. فى تلك الليلة ونحن نغادر المستشفى رأيت صورة السيد على الباب مباشرة فى زى الأطباء، وتخرج من أذنيه سماعة طبية على هيئة ثعبانين يتقوسان على صدره فى حدب ثم يلتقيان حول عنق جريح، تهدهده يدا السيد فى حركة ساكنة. يعرف «عائد» جيداً أننى فى هذه الليلة لم أنم وليالى كثيرة بعدها. كان هناك شىء ما يخفيه لا أعرفه.. أهى الصورة.. أم المكالمات وسماعة التليفون وعتبة البيت التى تتسرب من تحتها الرسائل، ليته تحدث معى.. كلما صارحته بمخاوفى أخبرنى أنها أوهامى الخاصة بى ولا يجب تصديرها إليه. الغريب أنه مع ذلك يفرح كثيراً لتأخر الدورة الشهرية ويأمل فى حدوث حمل سريع.. أى حمل فى مدينة القلق.. لن يعيد إليه توازنه إلا مزيد من الأمان. بعت التليفزيون وكذلك الراديو حتى لا تداهمه البيانات العسكرية والأغانى الصاخبة عن السلام والانتصارات، ومرت أيام جميلة حقاً، يقرأ كتاباً ويكتب قصيدة أو نأخذ السيارة لنهاية المدينة أو ندعو «شذى» لتمضى معنا الليلة دون أن نوغل فى الحديث عن زوجها الأسير. فى مرات عديدة سألتنى «شذى» عن ذلك الغموض الذى يلف حياتى مع «عائد» والذى لا أعرف له كشفاً، فأجبتها بضحكة مريرة ساخرة. ونصحتنى بأن بأبد أهدىء من روعى. كلنا نعيش الحياة.. أخبرت «شذى» أنه لا يتركنى أسير فى المدينة وحدى.. أود لو أتعرف إلى نهركم.. شوارعكم، أناسكم، منذ جئت وقدماى لم تطآن أرض المدينة.. ولم أرها إلا من نافذة السيارة. كانت شذى تصمت بعد قولتها الشهيرة «الله كريم»

سألنى الضابط مرة أخرى

«هل تودين الإقامة هنا طويلاً؟».

وكأنه فاجأنى.. أجبت بكلمات كثيرة.. «نعم.. لا أدرى.. نعم» وعندما زال اضطرابى أجبته بثقة وتحد استجمعتهما فى مواجهة صورة السيد رئيس مجلس إدارة المبنى.. قلت له «سأكون معه أينما يكون» .

بعث الضابط بأوراق من خلال طاقة الجدار وتلقى أخرى.. قرأها على مهل ثم أمسك برأسه وطلب قهوة ثم نهض عن مكتبه وسار فى فراغ الغرفة.

منحنى ذلك فرصة متابعة ملامح صورة الجدار وتذكرت شيئاً مروعاً. حينما كنا على

الطريق الزراعى فى زيارة لأم «عائد» الضريرة.. توقف «عائد» ليشترى لأمه سجائر كثيرة. وحين سألته عن دورة مياه أشار إلى يمين الشارع...

دخلت دورة المياه العامة فإذا بى أرى فوق المراحيض صورة للسيد وقد كشف عن عورته فى وضع يسمح له بطرح مفاهيم جديدة للتبول وغيره. يومها أفضيت بذعرى إلى «عائد» راح يضحك وهو يخبرنى أن هذا عادى وبسيط للغاية ثم حكى حكاية من حكايات مراهقته الأولى ولم أكن فى حال يحتمل مثل هذه الحكايات إلا أنه أوجز قدر استطاعته.

حكى أنه حينما دخل مبنى عاما رأى صوراً كثيرة للسيد فوق سرير البغى وعلى جدران غرفتها.. صوراً له معها فى أوضاع مختلفة، حكى لى أن الأوضاع كانت غريبة عما هو سائد ومألوف.

كانت إجاباتى للضابط فيما بعد مقتضبة ومحددة وكان لا يزال يدون شيئاً فى أوراقه ويبادلها بأخرى من خلال طاقة الجدار.. سألنى هذه المرة:

«زوجك.. هل يحب مصر..»

أجبته بمنتهى الفرح «نعم يحبها للغاية»

ثم راح يسألنى مرة أخرى«هل وعدك بالحياة هناك؟»

حينئذ دخل عامل مصرى عجوز، كان هو الآخر فى ثياب كاكية ويحمل رشاشاً.

كان ماهراً مهارة فائقة فى حمل الرشاش وصينية الشاى والقهوة. قدم لى فنجانا من القهوة وقال لتوه:

مصرية.. من صوتك.. من عينيك.. من ابتسامتك عرفتك.

وكأن حديث العامل المصرى لم يرق للضابط فنهض من مكانه وخرج لدقائق قليلة. قمت للعامل المصرى فمنحته مكانى وانحنيت لأسأله عن آخر مرة زار فيها مصر، وكيف حال الناس والبيوت والشوارع والهواء البارد، سألته إن كان قد رأى أمى وأختى وصديقاتى وجاراتى.

كان الضابط قد دخل وجلس بمكانه مدهوشاً وكأننى أتصرف بنزق غريب. وكان العامل المصرى قد اعتقد فيما بينه وبين نفسه أننى هنا منذ سنوات، ولم يعلم أن المسألة لم تتجاوز شهورا معدودة. نهض وأخبرنى أنه لم يعد إلى مصر منذ بداية الحرب، ولا أدرى لماذا ارتبك أمام نظرات الضابط فخرج لتوه.

قلت له: انتظرنى بالخارج يا عم.. رد.. أحمد.. عمك أحمد المصرى.

«سوف أعطيك عنواننا وسوف تزورنا كثيراً، زوجي طيب يحب مصر والمصريين»

ثم ابتسمت وتابعت «يقول دائماً.. المصريين ولاد جنية»

كان العامل يسمع لكلامي مدهوشاً ثم مضى وكانت نظرات الضابط كالسياط.. رغم هذا ابتسمت له وسألته بمنتهى الود.. «هل زرت مصر؟»

أجابني بالنفي فقلت «لو زرت مصر لن تعبس هكذا.. مصر أم الدنيا.. هنا وهناك.. الناس فيها يضحكون لكثير من المحن، بعضهم يعيش في القبور والجحور.. والهواء نقي وبارد شوارعنا «متونسة» بناسها وليس لدينا صور كالتي فوق رأسك هذه.

وكأنني وضعت السؤال على شفتيه، ابتسم نصف ابتسامة وقال :

«هل وعدك «عائد حمودي» بالحياة معك في مصر»

أجبته بنعم، صمت قليلاً وأراح ظهره إلى جدار المقعد وقد عقد النية على عدم استقبال أية أوراق عبر طاقة الجدار، انحنى على الأوراق ليكتب شيئاً أخيراً وحاسماً. خرجت في حراسة الضابط نفسه ولا أدري لماذا من باب آخر غير ذلك الذي دخلت منه والذي كان مختفيا خلف ستارة داكنة، والباب مثل أبواب كثيرة تفضي إلى فراغ إلا أن هذا أخذني إلى خرطوم كبير رحت أتساند بجداره المقوس حتى لا أسقط على الأرض المنزلقة، عرفت أن هذا الجدار المقوس هو امتداد لجدار الطاقة الخشبية الذي كان «عائد» يجلس خلفه. قلت في نفسي، في نهاية الجدار سوف ألقى «عائد»

سوف أعود معه إلى القاهرة، سوف نعيش حياتنا معاً وإلى الأبد.. تعبت من الحرص والتروي وتركت لقدمي العنان.. كنت أجري وإذا بضوء يكشف نهاية الخرطوم الكبير.. لم يكن إلا جوف الطائرة بلا راكبين أو مضيفات، ولم أستطع منع نفسي من الدخول في غيبوبة طويلة بعد قرص الإسبرين الذي امتدت به الذراع المعدنية للمقعد المجاور، بعدها كان الضابط في مطار القاهرة يسألني في أدب جم:

«أوراقك وحقائبك»

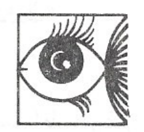
فأسأله:

«أين عائد حمودي»

فيسألني:

أين أوراقك وحقائبك؟

وأسأله .. أين «عائد حمودي»..



يحدث عنك في الدنيا وعني

بهيجة حسين

أحكمت غطائى والتصقت بأمى. اشتعل خوف فى جلدى، وجدتى تحكى أن بهيجة حافظ هربت يوم عرسها. صوت البيانو الذى شدّها أم ندّاهة القدر هى التى خطفتها؟

صوت بهيجة حافظ ينادينى. يطاردني خوفى من قدرها، من هروبها، من نداهتها.

حلمت بصرخة سرحان بشارة سرحان فى قاعة المحكمة «قتلت كيندى لتعيش بلادى». رأيته فى التصاقى بالراديو وأحبته طفولتى. ملأ فمى طعم الحلوى التى كانت تشتريها لى ولإخوتى قريبتنا التى هربت لتتزوج حبيبها القبطى. أغلقت كل البيوت فى وجهها بعد أن عُمّدَت لتصير له. لم أكن أجرؤ أن أسأل أمى عنها: أين هى الآن؟

حملتنى إليه أجنحة بيضاء ووجوه رائقة الفتنة. هو من بحثت عنه لأهرب إليه.

أنا بهيجة حسين. أنا من ولدت من صلب إيزيس وأوزوريس. أنا من عمدتنى آلهة الشمس والخصوبة والحب فى مياه النيل. نصبته إلها على جسدى ودنياى. أنا من خلقتنى الآلهة من أنفاسها لأكون خادمته أبد الدهر، ولأعطر جسدى بعطرى وأقبل قدميه وجفونه صباحاً ومساء، ولأكون زهرة فراشه المتوهجة دائماً. فلتخرجنى إيزيس من رحمتها وليحرمنى النيل من جنته إن أغضبته يوما.

النيل يفيض وتصل مياهه إلى عتبات بيت جدي. عندما سقط خاتمه فى النهر قالوا إن الجنيّة هى التى خطفته، وقالوا إن جدى هو الذى أهداها خاتمه حتى لا تهرب منه.

أخذنى بين يديه قبل أن أقول له إن زوجة ناجى العلى حملت جثمانه وبقيت حبيبته بمفردها فى صالة المستشفى، ولم يتركوا لها قطعة من جسده.

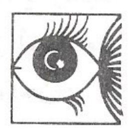
ترك صوته يتسرب إلى مكامنى، يترقرق بلون الفرح على أيامى:

«أنت يا واحدة سريرى، يا جنون جسدى حين أحن، يا رفيقة حين أتعب، يا رحيمة حين أغضب. لك إغفاءتى فى المسافة بين سرتك ووردتك الداخلية. لك زمن أجمل من زمن عبد الحليم حافظ، وأحر من أشواقه، وصرخة أرهف من صرخة ربيكا وأحن».

صوت إيزيس يأتينا أم صوت جنية جدى؟ أسمعها من بعيد أم من داخل نفسى:

«أنتَ يا من أودعتها أسرار الجسد، يا من فجرت خلاياها وزرعت فى أحشائها شفافية الشهوة وجبروتها. بين يديك كانت طفلة، وبجنون جبروتك أصبحت امرأتك. أنت يا من امتلكتها: اعشقها واسقها وأشبعها. وأنت يا من كنتِ طفلة الآلهة وأصبحت امرأة لرجل بين أعطافه تشف عظامك وفى ثناياه بيتك ومعبدك، اعبديه كما عبدت نيل مصر وزرعها وشمسها، وأطعميه من ثمارك وبللى أيامه بنداك الأبدى»..

إليه هربت من الدنيا. بينما تقف جنية جدى ترقبنى.



سماء أولى وحلم بلا حدود

هناء حجازي

وأحبك .. حتى ترتوى عروقى أو يجف حلقى.. أحبك.. تتملكنى الكلمة وتتركنى وحيدة خالية فى نظرات الشفقة لا أملك حتى عطف نفسٍ فقيرة.. لكنى أحبك.. حتى لو جريت خلف قطار لم أره سوى مرات قليلة فى سفرات بعيدة ولا يزورنى فى الأحلام.. حتى لو تخيلت أن الشمس الحارقة تسخر من وقفاتى الغريبة والمريبة.. حتى لو أن كل ديدان الأرض زحفت من كل غابات العالم وصحاريها كى تصعد فوق جلدى المنسى.. أحبك.. لا أملك من نفسى مقدار رماد السجائر التى لا أدخنها.. أجدها فى الطرقة وحيدة.. تحضن آلامها ولكنها لا تتخلى عن حلم مجنون رأته فى ليلة لم تكن حقيقية لكنها صدقت القمر الذى جاء فى قصص عشاق ألف ليلة وليلة كى يقتل حبيبها ويصيبها بلعنة الحب الذى لا تشفى منه ويتركها مسحورة دون أن ينسى فى يدها الحجاب الذى به سوف تبرأ أو خاتم الحبيب الذى سوف يعود كى يراه فى يدها فتأتى النهاية السعيدة لقبلة تقطعها كلمة النهاية كبيرة تملأ الشاشة.. ليست هناك نهاية لحلمها الخرافى الذى يعجز عقل فنان مثل دالى عن تخيله هناك يطير.. خلف جبل تثور فيه براكين كانت قد خمدت قبل ألف سنة لكنه يعود الآن فتستتر أبخرته حلمها ذا الجناح الذى تكسوهُ ألف نجمة يطير خلف البركان وخلف الغابات وخلف ليل أسود يذكرها بالحبيب الذى تشعر قبلته الآن تنطبع خلف أذنها فتصير روحها التى كانت تبكى حلمها الضائع حمامة بيضاء تخطف فى يد الساحرة ابريق الماء الذى فيه ألقت بالورقة التى كتبت فيها أنها لن تهنأ بالطرحة والزفة وتسكبه فى بحر يطل على محيط يرتوى منه كل مجير الأرض فيصيرون حيارى ويصبو كل من يحب امرأة لا تساويه فى المال أو اللون أو الدرجة الإجتماعية مجنوناً أو مغامراً أو تعباً أو منتحراً أو راقداً فى ثنايا كتاب كان قد كتبه وسوف يكتبه أولئك المغضوب عليهم الذين

يتشردون فى الحارات والعمارات التى تكره العزاب والثوريين والمدن التى تغلق آلامها على ساكنيها فلا تتحرر من آلامها أو منهم حتى يقوم الناس فيصرخون ويبكون ويقتلون وتصدم السيارات كل المشاه ويحمل المشاه - لو كان بقى مشاه - السواطير الغليظة ويهدون بها على السيارات ويهرب مالكو السيارة إلى البيوت التى لها سور عالٍ وينمو الشجر على جوانبها وتكون مقفولةً دائما بباب حديدى وتخرج هى من السور كأنها روح بدون أن يعوقها جسدها الذى يحمل رائحته وتلتفت لأيد تطوقها بحنان تعرفه وتغمض عينيها لأمان جلبه الذين يصرخون ويكسرون ويقتلون.. لكنها الآن مازالت تجلس فوق فراشها تسند رأسها على مخدة ناعمة وتكتب حلمها الخرافى بقلم وجدته فوق الطاولة التى تجاورها وستنام بعد قليل كى ترتاح قليلاً من الحلم الذى يطاردها لكنه هذا الحلم العنيد يكسر عزلة نومها ويدخل فى خلايا دماغها فتحلم أنه قد ذلل كل المصاعب وأنهم يسيرون معاً وسط الناس الذين يحبون والذين يكرهون بدون سلطة من أحد تمنع هذا السير السافر لعاشقين محبين ترتبط روحاهما فى الملأ الأعلى وتتنزه كل يوم بعد العصر وبعد أن يكون الدوام قد انتهى فى السماء الأولى حيث لا يجب أن يطرقوا كى يرد الملاك الحارس ويسأل من أنتما فهما يتسللان بأقدامهم العارية عندما يكون الملاك الحارس نائماً يغفو بعد أن أكل وجبة ثقيلة قدمت إليه من أضحية طفل سوف يكون شقياً حين يكبر ويسب الملائكة ويلعن السماء بعد أن يتركه أبوه بدون عائل حيث تصدمه سيارة كانت مسرعة لشاب وحيد لم يستطع أبوه أن يكسر خاطره فاشترى له سيارة سباق كالتى رآها فى مجلة السيارات التى تصله كل شهر ويقرأها كدليل قاطع على أنه لايزال يعرف الابجدية.

وأخيراً تفقد القدرة على الاستمرار فى الكتابة فقد بلغت الساعة الرابعة صباحاً وروحها الشقية وروحه الشقية أيضاً لازالتا متحدتين فى عناقٍ لا ينفك منذ أن قال لها أحبك وقالت له أحبك وكان ذلك منذ خمس سنوات تقول هى ويقول هو أربع وتقول هى لا يهم مادامًا سيحبان بعضهما حتى يموتا وتقول له لا تمت قبلى لأنك الحياة وأنا لا أعرف ماذا سأفعل بأيامى لو رحلت عنها فسوف تكون كأنها أيام خلقت من أجل انتظار موتٍ قد حدث مع موتك ثم تهز رأسها خوفاً من الأفكار البغيضة القاتمة التى ما تنفك تراودها وهى تكرهها وتخاف منها وترتجف ويأتيها صداع قوى جارف وتخاف ولكنه حين يحدثها تستكين وتتمنى أن لا يحدث ما يخيف ويمسح على شعرها ويحدق فى وجهها فتحس نظراته أنامل وديعة تملأ روحها التى لاتزال تعانق روحه حباً فوق الحب الذى كانت تتخيل أنه بمقدورها أن تحبه وتضع القلم جانباً وتنام

كارين كنج اريبيسالا

زهور الفرانجيباني من أجل السيدة

ترجمة وتقديم: هالة صفوت

كارين كنج أريبيسالا صوت أدبى جديد، يعرب عن نفسه منذ أول مجموعة قصصية لها عنوانها «زوجتنا وقصص أخرى»، الصادرة عن دار نشر مولتهاوس فى لاجوس بنيجيريا عام ١٩٩٠.

وكارين كنج أريبيسالا مولودة فى «جيانا» بأمريكا الجنوبية . وقد تنقلت فى حياتها بين جيانا وباربيدوس وايطاليا وانجلترا ونيجيريا وغيرها. وهى تقيم حاليا فى نيجيريا حيث تقوم بالتدريس فى قسم اللغة الانجليزية بجامعة لاجوس، كما أنها متزوجة من فيمى أريبيسالا النيجيرى . وقد بدأت الكتابة منذ طفولتها ، وتم نشر العديد من قصصها القصيرة وقصائدها الشعرية فى المجلات ، وتمثل «زوجتنا وقصص أخرى» أول مجموعة كاملة منشورة تتضمن سبعا وعشرين قصة قصيرة ..

ومع تعدد التأثيرات على كارين كنج أريبيسالا واحتكاكها بثقافات متنوعة من أمريكية وأوربية وافريقية، نجدها مهتمة بشكل خاص بقضايا الإنسان عامة والإنسان الواقع تحت ضغوط عرقية أو ثقافية أو حتى اجتماعية بصورة خاصة . وهى فى تناولها للنماذج البشرية فى أعمالها تميل الى عرض بل وتحليل انفعالات «الأنا » فى مواجهة «الآخر»، بما يحتويه السياق الإنسانى من اختلافات عرقية – بين الجنس الأبيض والأسود–، أو فروق اجتماعية – بين السيد والعبد– أو الصراع بين الجنسين– المرأة والرجل –.

وإذا كانت للأبيض السيادة على الأسود وللسيد السلطة على العبد أو الخادم، فان ذلك المقياس لا ينطبق على المرأة فى علاقتها بالرجل. فالمرأة هى دون الرجل أياً كان وضعها، فإذا كان الرجل الأبيض يفوق الرجل الأسود فى كافة الأحوال، نجد المرأة دوما – أيا كان لونها – أدنى مرتبة. فهى أدنى من الرجل الأبيض لكونها امرأته بل وأدنى من الرجل

الأسود لكونها امرأة. ومن هنا نجد آن كارين كنج أريبيسالا تتخذ موقف الرفض للقهر الواقع على المرأة من الرجل، وموقف النقد للظلم القائم على الأسود من الأبيض، اذ أنها لا تقبل التفرقة المبنية على جنس أو عرق .

ولذا كان من الطبيعى أن تتبنى وجهة نظر رافضة لما حولها . ففى مسقط رأسها «الهند الغربية» تضايقها تبعية قومها للمستعمر فى اللغة والديانة حتى فقد الهوية وكما تقول صرنا «نتحدث بصوت سيدنا» ص٧٤، ذلك السيد الذى ينتمى أساساً إلى حضارة لا تستحق الانتباه ناهيك عن المحاكاة، وهى تعرب عن وجهة نظرها فى الحضارة الأوروبية قائلة «ان تلك الحضارة نفسها قائمة على النفاق «ص١١٧. أما فى افريقيا فالصراع قائم بين الأبيض والأسود، والغلبة ليست للرجل الأبيض لكونه الأفضل وإنما لأن الرب أبيض والجنة بيضاء ورجال الدين بيض بل والأناشيد الدينية بيضاء. أما الآلام والأحزان فهى سوداء. فلا عجب أن يسود الأبيض الأسود، إذ يقتصر دور الإنسان الأسود على أن يكون «أصواتاً شقية بسعيها نحو مكان فى هذه الجنة البيضاء المدعوّة الدنيا» ص٧٩.

ومما هو جدير بالذكر أن كارين كنج أريبيسالا اندفعت إلى قارة افريقيا فى بادىء الأمر – كما تقول – من أجل مصدر للالهام و «مركز للمغامرة» ص٦١. وربما كان الدافع الحقيقى لها هو البحث عن مكان تنتمى إليه. فقد عجزت عن البقاء فى جيانا ثم لم تستقر فى أوروبا، وعندما توجهت إلى افريقيا لم يتحقق لها ما تمنته. فنجدها تتحول من محاولة قبول الواقع ومعايشته إلى رفضه تماماً والنأى بنفسها عن الخضوع له. ومن هنا تمكن منها شعور طاغ نحو «كسر كل تابو ممكن» ص١١٤. فنراها تتعرض بالنقد للعلاقة بين الرجل والمرأة، ثم تسخر من الخرافات والمعتقدات السائدة بل وكثيراً ما تتعرض بالسخرية إلى الأديان. فهى ترفض هذا العالم بما فيه من روابط وقوانين، وتؤكد على أنها لا تعترف بالمسميات القائمة ولا تنتمى إليها. فهى ليست جيانية أو نيجيرية أو غيرهما، وإنما هى منتمية إلى ذاتها، أو كما تقول: « أنا أرتدى الملابس النيجيرية أحياناً، وأحياناً أخرى لا أرتديها. ان الأمر لا يرجع إلا إلى ما أشعر بالميل إليه. إننى من مملكة كارين. كارينية.» ص٩٧.

وتقدم القصة التالية «زهور الفرانجيبانى من أجل السيدة» صورة للاغتراب الثقافى وفقدان الشعور بالذاتية. وبالرغم من كون الشخصية المحورية هى المرأة الأوروبية، إلا أن النموذج النسائى يظل خاضعاً للرجل حتى وإن كانت سيدة لخادم أسود. ويتضح قلق الشخصية المحورية وفشلها فى التأقلم مع وضعها فى الإطار الثقافى والاجتماعى الجديد منعكساً على لغة السرد التى تسود فيها الجمل القصار التى يمكن أن توصف بكونها

تلغرافية الطابع، لا تنقل وصفاً للموقف أو الأحداث بقدر ما توحى بمشاعر مضطربة وعدم القدرة على فهم الواقع الجديد وبالتالى التعبير عنه بوضوح. انها لغة تعبر عن محنة المرأة فى مجتمع الرجل.

«زهـــور الفرانجيبـــانى من أجـــل الســـيدة»

تمر شفرة الموسى على بعد بوصة من جبهته. تمضى فى طريقها كاشطة ما بين الجبين ومؤخرة العنق بمهارة. وسرعان ما تنتهى العملية. وتبدو رأسه بندقة سوداء نظيفة ومصقولة. كروية. يستشعر وقع عينيها عليه ويلتفت.. وهى مختجبة وراء ستار فى حجرة جلوس منمقة تبادله الحملقة.

هل لابد له من حلق رأسه عند مدخل دارى؟ هذا لا يمكن أن يحدث سوى فى نيجيريا. سحقاً لا يوجد أى نظام هنا. لاشىء. لا أحد يعرف مكانه المناسب. لا عجب أن البلاد تعج بالفوضى.

ينهض، وبينما هو ينفض الشعيرات الأخيرة يتوجه إلى وضعه المعهود تحت شجرة الفرانجيبانى. الشجرة مثقلة بالزهر والأريج. أطرافها رمادية الحبوب وتبدو قوية ذات صبغة رجولية خشنة. ولكن على رؤوسها توجد تلك الوفرة من الزهور الغنية بما تحويه من عصارة متفجرة تنضح الجذوع بعصيرها الأبيض اللزج. ومركز كل زهرة ذو لون أصفر يتوهج بطاقته الشمسية إلى أن يخفت متحولاً إلى لون كريمى، ثم إلى أبيض صاف على طرف الزهرة القصى. يقطف زهرة ويشمها داعياً الأريج يخترق وجوده. يشم بنهم شديد محملقاً فى ذات الوقت فى سيدته عبر النافذة. هو على هذا الجانب، وهى على ذاك. النافذة، والستائر بينهما. يستلقى على الأرض ويستهل عمله فى الكتابة على لوح صلاته. يتوقف بين الحين والآخر ليغمس قلمه فى دواة الحبر. كتابة فى شكل السباجيتى على الخشب. أعتقد أنها تبدو على درجة من الجمال. يا الله، كيف عساه يفعل ذلك؟ يجلس هناك لساعات متصلة مصلياً وقارئاً لكتابه المقدس وأنا أدفع له أجراً مقابل ذلك. يا له من حارس... لو حدث وأن جاء أى متطفل، فكم ستكون أقواسه وسهامه ذات فائدة كبيرة... ماذا لو جاء لص وهو يصلى إلى إلهه. أنه برمته يمثل لغزاً على أية حال. مثل كل شىء آخر فى هذا المكان المهجور.

هو رجل طويل، يا لطول قامته. حتى أصابع قدميه طويلة. وهو وسيم أيضاً، بعينيه الكبيرتين الشبيهتين بعيون الغزلان والتوهج الجميل لفتحتى أنفه. يتمدد بكسل كما لو كان يؤكد استعداده الشخصى للنوم. ويشير إلى المتسول عند البوابة. ويهز المتسول وعاء نقوده، وهو أعمى بينما يمسك صبى صغير بذراعه الأخرى ويقوده. يناوله الحارس فى أناة ورقة نقدية من فئة خمس نيره. ويتبادلان الحديث.

إذن، هذا هو مصير مالى. ما أغرب هؤلاء القوم. كنت تحسب أنه سيوفر كل ما فى وسعه لينفق على زوجاته الثلاث وأبنائه. يعلم الله أنه بالضرورة يعول على الأقل ما يوازى فريقى كرة قدم. أكاد لا أصدق هذا، إن المتسول يعيد إليه الباقى. متسول يرد الباقى.. علىّ بالفعل أن أكتب بهذا إلى أصدقائى هناك فى وطني.. لن يصدقوا ذلك أبداً... الحمد لله أن ذلك المتسول قد مضى إلى حال سبيله. أما من أحد يتكسب رزقه ها هنا؟ لماذا يشعر المتسول أن الآخرين يدينون له بشىء؟ بل ان بعض المتسولين عدوانى للغاية، ما أقصده هو أننى لو كنت متسولة لما مضيت ألعن الناس لأنهم لا يشعرون برغبة فى إعطائى المال الذى كسبوه. الا أن بعضهم يفعل ذلك تماماً. ماذا تراه ينتوى الآن؟

تنهض فى حنق، ويهتز شعرها الأصفر إذ تتحرك بجانب الستائر وتفتح النافذة مسرعة.

«أوجا، أوجا اياك أن تتبول هناك.»

وهو يجلس القرفصاء فى ركن من أركان الحديقة، وتبرز مؤخرته فى انحناءة جميلة، وتظهر ابتسامة فى عينيه بينما هو ينفض القطرات الأخيرة.

إن هذا هو أقصى حد. ليس عنده ذرة حياء. كما لو أننا لم نوفر له دورة مياه فى الخلف فى مقر الفتيان. لقد فاض بى الكيل. أن الجو حار للغاية. يجب التخلص من شجرة الفرانجيبانى تلك. من المرجح انها تأوى ثعابين أو ما شابه ذلك. أن المنظر سيىء جداً هنا، يخلو من البهاء. أما نبات الكركديه، ذلك الشىء ذو الجذوع الحمراء الطويلة المنمش بلون الذهب فهو حقاً شنيع تماماً. ألوانه ذات لمعة زائدة عن الحد المقبول. وانظر إلى تلك السحالى، برؤوس برتقالية لامعة وأجسام سوداء. والأرض مخيفة أيضاً... كالدماء فى حمرتها. ولهذا السبب طلوا قاعدة البيت باللون البرتقالى – كى لا يبدو متسخاً.

بلاست! ... لقد انقطع التيار الكهربائى ثانية. تعطل نيبا (*) العظيم. يبدو على درجة من

(*) نيبا: كلمة من أربعة حروف اختصار لهيئة *الطاقة الكهربائية النيجيرية.*

الهدوء، لابد أن ذلك يرجع إلى كل ما يقوم به من اغتسال. لم أعرف أبداً أناساً يغتسلون بهذه الكثرة ومع ذلك يكونون قذرين. لابد أنه يغتسل خمس مرات على الأقل يومياً.

ولكنها بعض الأجزاء فقط بعينها. وقبل الصلوات عليّ أن أحادث «جيم» بشأن استهلاكه لكل هذا الماء. إذ يوجد فى لاجوس نقص فى المياه. رباه، ماذا يحدث لى؟ هأنذا هنا بصحبة أوعيتى المليئة ثم أضن عليه بالقليل، القليل جداً من الماء. اللعنة على حرارة الجو. يجب عليّ أن أخرج من هذا البيت. ربما أكون فى سبيلى إلى الجنون. هذه البلد، هذه البقعة الغريبة العجيبة من الأرض تميتنى. تقتلنى. يتحتم عليّ أن أخرج. أعرف، إلى المحلات. سأشترى بعض المشروبات.

تنهض، وبالتقاطها حقيبتها من غرفة النوم تعاود دخول غرفة المعيشة. تلقى نظرة فى مرآتها قبل مغادرة البيت وتطمئن إلى جمالها الشمالى. الشعر ذهبى فاتح، العينان رماديتان، الجلد عاجى، والقد متجانس وأنثوى. ترتدى جيبة بهية كريمية اللون تحتضن ردفها. بلوزتها البيضاء كاملة. انها صورة أنوثة فرانجيبانية رشيقة. راضية، تمر بالحارس معلنة رحيلها. يتجاهلها.

تنقضى الساعات وتعود. تقفز خارجة من سيارتها وتنادى الحارس، «أوجا هلمّ ساعدنى فى حمل هذه الأكياس» يهتز شعرها الأصفر الغاضب. تسقط ثمرة فرانجيبانى واحدة إلى الأرض. يرفع رأسه ويحدق فيها، وقد انفجرت شفتاه عن بسمة بلاهة.

«أيها الغبى، ألا تستطيع سماعى أنادى عليك؟»

هذه المرة لا تستجيب سوى أصابع قدمية، إنها أصابع طويلة مثل كل شىء فيه وتتراقص كديدان عملاقة وبودة. وفجأة يقف، ومحدقاً فيما وراءها ينحى ويداه ممدودتان فى الهواء كما لو لتلمس أصابع قدمية. انه يصلى. ساخطة تدخل البيت حاملة الأكياس. تتمنى أن تخترق الشمس طريقها إلى جمجمته الحليقة، أى أن يموت بضربة شمس.

وفى تلك الليلة على العشاء تواجه زوجها.

«لقد فاض بى الكيل يا جيم»

«ما الأمر؟ لقد مررت بيوم عصيب جداً اليوم فى الكتب».

«حسنا يا عزيزى، ان مجرد كونى أكتب فى البيت لا يعنى أننى لا أنال نصيباً من الأيام العصيبة، كما تعلم. على أية حال، ليس هذا بيت القصيد. سيتعين على ذلك الحارس اللعين أن يذهب إلى حال سبيله».

ويستمر جيم فى تناول طعامه. انه متعب يريد أن ينام بمجرد أن يفرغ من الوجبة. يفكر فى فراشه اللطيف، ذى الملاءات الطرية. وتواصل زوجته الحديث.

«ما هذا يا جيم؟ الحارس أولاً، والآن أنت تتجاهلنى. خرجت اليوم للتسوق ورفض ابن العاهرة أن يساعدنى فى حمل أكياسى. وكما تعلم هذه ليست المرة الأولى. تظاهر بعدم وجودى ثم بدأ يصلى حينما توجهت إليه. أريد أن يطرد».

«أنه لا يحصل على المال مقابل مساعدتك فى حمل أكياسك. هل كانت ثقيلة؟»

«لا. ولكن ليس هذا مربط الفرس».

«حبيبتى انى متأكد أنك لو كنت تحملين شيئاً ثقيلاً حقاً لساعدك. بالاضافة إلى أنه ينتمى إلى ثقافة أخرى. إن النساء تحملن الأحمال فى هذه المنطقة».

«لا يعنينى ذلك. أريده أن يطرد. انى أدفع له مقابل خدماته، ولذا عليه أن يساعدنى. بل ولا يتوجب علىّ حتى أن أطلب منه ذلك اللعنة على الثقافة. ليس هذا تطبيقاً للمقولة الفورسترية «مجرد أوصل». أريد ذلك. الرجل خارج حياتى». يشرب جيم بعض الماء وهو ينظر إلى زوجته الجميلة.

«أمتأكدة أنت من أنك لا تريدين محاولة أن تفهميه ولو قليلاً؟»

تتجهم...

«ماذا هناك للفهم يا جيم؟ انى لا أطيق عاداته.

«منذ أيام قتل دجاجة فى الحديقة. كما أنه يتبول دوماً عند شجرة الفرانجيبانى... ان المكان رائحته كريهة. لن أقبل بتحويل حديقتى إلى دورة مياه».

يبتسم جيم فى إغاظة

«وقد كنت أتساءل لماذا تزدهر شجرة الفرانجيبانى. عزيزتى، وماذا فى قتله دجاجة فى الحديقة، عليه أن يأكل كما تعلمين. تتحدثين كما لو كانت الأرانب الميتة والديوك البرية وطيور القطا غائبة تماماً عن شوارع أوروبا. فى مجتمعك المدعو بالمتحضر توجد محال جزارة، وعلى الأبواب تعلق حيوانات ميتة. ممسمرة. أذكر أننى كنت أسير بحذاء الرصيف وكدت أصطدم بتلك الأشياء الميتة. فى وسط المدينة. تنازلى قليلاً. إن أولئك الجزارين الأوروبيين هم فى غير محلهم تماماً مثل حارسك.

أما بالنسبة لعاداته فى التبول، فماذا عن مشجعى كرة القدم أولئك الحقارى اللذين بالوا على المشاهدين فى بلدك العزيز. واجهى الأمر يا حبيبتى ان ذلك الرجل يشغل فكرك».

تنصت صامتة، تشد شعرها ويغيظها جيم.

«أمتأكدة أنت أنك لا تجدينه جذاباً؟ انك بالتأكيد تقضين كثيراً من وقتك رانية إلى مؤخرته وهو يتبول. لقد رأيتك».

رغما عن نفسها تضحك.

«كيف تجرؤ يا جيم... لا أنكر أن له جاذبية خاصة. ولكننى لست «ليدى تشاترلى»، ويمكنك أن تراهن على أى شىء مقابل تلك الحقيقة. لقد أثار اهتمامى كون لورنس قد وجد من الضرورى أن يجعل حارس صيد ليدي تشاترلى حسن التربية والسلوك. عليك أن تتحلى بأخلاق طيبة فى أية علاقة يا عزيزى، أنها الشىء الوحيد الذى يقيد الوحش. ها أنت ذا جعلتني وبودة ثانية. هل تعتقد أنه يرتدى شورتا تحت رداء النوم الطويل الذى يرتديه؟»

ينفجر جيم ضاحكاً، وقد نسى رغبته فى النوم.

«ان لم أكن رجلاً ناضجاً، لربما كنت سأشعر بغيرة من ذلك الحارس. ظننتك رأيت كل شىء عندما يقضى حاجته على شجرة الفرانجيبانى. ولكننى جاد فى أنك ان كنت متضايقة إلى هذه الدرجة من سلوكه فسوف نطرده. ولكن لماذا لا نمنحه فرصة لتجربة ذات طابع ثقافى؟»

«مثل ماذا؟»

«كونى لطيفة تجاهه، واصلى تحيته لمدة أسبوع. ثم اذهبى إلى المحلات وعودى بشىء ثقيل حقاً واسأليه أن يساعدك. أراهنك أنه سوف يستجيب انه آدمى كما تعلمين.»

وتمر الأيام. تجلس السيدة فى غرفة جلوسها وهى تكتب وتحدق فى الحديقة. يجلس الحارس تحت شجرة الفرانجيبانى بصحبة أصابع قدميه. وأحياناً تتأرجح الستائر متموجة مع الرياح، ويرى أحدهما الآخر بوضوح. وتتمسك بالاتفاق. تحييه وتتحدث إلى عينيه المحملقتين دون أدنى استجابة. إلى أن يأتى يوم الاختبار الثقافى أخيراً. أنها واثقة من النصر، ولمعرفتها باقتراب موعد رحيله من حياتها يكتنفها حزن غريب. لقد أصبحاً شريكين فى صراع صامت.

ترتشف مشروبها من عصير الليمون البارد وتتأمله، بما يشبه الشفقة. وهو يشرب كذلك جرعة حبرية من الماء المقدس. ان مشروبه روحانى. ينظف بدقة لوح صلاته من كلماته الحبرية المقدسة ويعصر الاسفنجة فى فنجان. يشرب الماء. ينظر إلى أعلى، ويبدأ طقس التقاء وحملقة العينين. تدع أفكارها تنساب.

فى منتهى البربرية. يشرب ذلك الخليط. لابد أن معدته مغلفة بالحديد لتتحمل صدمة

الحبر. حسناً، أعتقد أنه إذا كان بوسعنا نحن الكاثوليك - أن نشرب النبيذ على أنه دماء المسيح، فهُم يمكنهم قضاء أيام فى كتابة صلواتهم على ألواح بخطوط أنيقة، ثم ازالة ذلك كله وشرب الماء الحبرى غير الصحى المقدس. ربما سيقيه الله من الاصابة بالاسهال. أعتقد أن النبيذ الذى يشربه الكاثوليك يكون فاسداً أحياناً. ها هى ذى آتية شلة أصدقائه الرجال. انى أتساءل عما يتحدثون فيه بكل هذه الحماسة.

ينفذ بريق لأسنان ملطخة بنبات «الكولا» عبر النوافذ. يرتدى الرجال كلهم جلابيب طويلة بيضاء. ترى الجلابيب تتثنى وتتماوج تحت شجرة الفرانجيبانى. وتتماوج الجلابيب والستائر فى حركة متوحدة. إذ تلاعب كل دفعة هواء ملابسهم. والرجال الآن جالسون فى دائرة. انها كتلة طيّات بيضاء، ممتلئة البطون. والصفحة الوسطى من مجلة «بلبيوى» مفرودة فى مركز دائرة الرجال، وتكاد أطراف المجلة تلامس أفخاذهم، بينما صورة براقة لشقراء عاجية تكمن فى الصفحة، قليلة الملابس وذات عينين خبيرتين. ويستمر بصق ومضغ نبات الكولا متزايداً. من آن لآخر يحملق الرجال عبر الستائر نحو السيدة. ولم تعد محتجبة. يحدقون فى صورة المرأة بين أيديهم إلى أن تختفى أخيراً الستائر والملابس القليلة متحولة إلى لاشىء. يسود الرضا فى كل طية من ملابسهم وفى أفخاذهم المشدودة.

تتعجب هى من استغراقهم فى مضغ نبات الكولا ومن التفاتاتهم المتكررة نحوها. تشعر بالعرىّ. وهم صامتون. تنهض وتذهب إلى النافذة. تخبرهم بأنهم يصدرون ضجيجاً عالياً. يبتسمون نحوها. تقف غير مدركة وعيناها بلا تعبير متجهة الأنظار نحو زهرة الفرانجيبانى البراقة ذات اللونين الأبيض والأصفر، والتى يدفع بها الحارس إلى يدها عبر النافذة. يرحل أصدقاؤه. تقرر الخروج من البيت. المتاجر أو أى شىء.

اللعين. اللعين ابن العاهرة. كيف يجرؤ على اعطائى زهرة... يا للعين.

تعود من المتجر ممسكة بعلبة كعك. يتحرك الحارس نحوها، بينما يعلو طوله الرجولى فوقها، ويمسك علبة الكعك. «هل لى أن أعاونك يا سيدتى.» ويبتسم.

وفى تلك الليلة على العشاء، جيم فى غاية صبره.

«إذن عزيزتى؟ هل كسبت رهانى الثقافى؟ هل ساعدك فى حمل أشيائك؟»

تجيب اجابة مدروسة.

«أجل، أعتقد ذلك.»

«ماذا قلت لك... الفطرة الإنسانية لها الغلبة دوما فى النهاية.»

بمنتهى الحزم قالت «أريد ذلك الرجل خارج المكان. أريد أن يتم طرده».

كارسون ماكلرز

مدام زيلنسكي وملك فنلندا

ترجمة وتقديم: زينب مصطفى

كارسون ماكلرز (١٩١٧ - ١٩٦٧) كاتبة هذه القصة القصيرة، ولدت فى جنوب أمريكا فى ولاية جورجيا وظهرت كتاباتها فى فترة من أهم فترات أدب وتاريخ جنوب أمريكا فى الثلاثينات، والتى يطلق عليها اسم «عصر نهضة الجنوب» الأدبية. ففى هذا الوقت سقطت جميع الاقطاعيات الزراعية الكبرى فى جنوب أمريكا، وترتب على ذلك أيضاً تخلخل القيم الراسخة فى المجتمع الأمريكى فى الجنوب، والذى طالما نظر إلى نفسه على أنه مجتمع الأسرة الواحدة المتماسكة فى مقابل القيم الصناعية فى الشمال والتى تقوم على أهمية الفرد بغض النظر عن المجتمع الذى يعيش فيه. ومع سقوط قيمة المجتمع شبيه الأسرة تخلخلت كل القيم الراسخة وعاش الناس فى حالة تشكك وتشويش، ظهر فى اثنائها أهمية الكتاب والمفكرين لاعادة صياغة القيم المتوارثة أو استبدالها، وفى هذا الوقت ظهرت مجموعة كبيرة من الكاتبات، كانت كارسون واحدة منهن. ويرجع المؤرخون والنقاد سبب ظهور هذا العدد الكبير من الكاتبات النساء إلى أن المرأة كان لها مكان الصدارة فى المجتمع القديم حيث كانت هى ربة الأسرة والموجّهة الأولى لقراراتها؛ فلما سقطت قيم الأسرة كانت المرأة من أكثر المتأثرين بهذا التغيير مما دفعها للكتابة للتعبير عن هذا التغيير فى مجتمع الجنوب.

وظهر نبوغ كارسون ماكلرز وهى بعد فى الثالثة والعشرين من عمرها، عندما نشرت أول رواياتها: «القلب صياد وحيد» وهى رواية اهتز لها النقاد والقراء بالمديح والثناء سواء من أجل شخصياتها أو الحبكة الدرامية أو الأسلوب الموسيقى المتقن أو الرموز الموحية التى استخدمتها، ولكن ابداع كارسون ماكلرز لم يستمر طويلا فقد أخرجت للقراء بعد ذلك وحتى وفاتها وهى فى الخمسين من عمرها حوالى خمس روايات ومسرحيتين وحوالى

عشرين قصة قصيرة فقط، وذلك لأن حياتها امتلأت بالظروف والملابسات القاسية، حيث ابتليت منذ أن كانت فى الثلاثين من عمرها وحتى وفاتها بسلسلة من الأمراض المستعصية أوقفتها عن الكتابة لمدد طويلة ثم أقعدتها فى الفراش ما يقرب من عشرين عاما، حتى وفاتها.

ومع ذلك فإن هذا القليل من الابداع الفنى لاقى الكثير من الشرح والنقد والترجمة فى الكثير من المحافل والمعاهد العلمية فى جميع أنحاء العالم وحتى وقتنا هذا، وترجمت رواياتها وقصصها إلى ما يقرب من الثلاثين لغة؛ وذلك لما يتمتع به أسلوبها وفنها من الكثير مما شد انتباه القراء والنقاد وأساتذة الأدب.

مدام زيلنيسكى وملك فنلندا

كان الفضل كله يرجع إلى رئيس قسم الموسيقى فى كلية رايدر فى استخدام مدام زيلينسكى إلى الكلية، واعتبرت الكلية نفسها محظوظة لذلك، إذ كانت مدام زيلينسكى تتمتع بسمعة عظيمة كمؤلفة موسيقية وكمعلمة فاضلة. وقد أخذ مستر بروك على عاتقه مهمة إيجاد منزل لها على أن يكون مريحا ذا حديقة فى موقع مناسب للكلية وقريبا من الشقة التى كان هو نفسه يعيش فيها.

ولم تكن مدام زيلينسكى معروفة لأحد فى «وستبردج» قبل مجيئها، وكان مستر بروك قد رأى صورتها فى مجلات موسيقية، كما كتب إليها مرة بخصوص مدى كون إحدى مخطوطات «بكستهود» Buxtehude أصلية، بالإضافة إلى أنه عندما إتفق على التحاقها بالكلية كانا قد تبادلا بعض الرسائل والتلغرافات الخاصة بأمور عملية. وكان خطها واضحاً، أما الشىء الوحيد غير المألوف فهو إحتواء هذه الرسائل على ذكر لأشياء وأشخاص مجهولين تماماً بالنسبة إليه مثل «القطة الصفراء فى لشبونه» أو «هاينرتش المسكين». إلا أن مستر بروك كان يعزو هذه الفلتات إلى إضطراب مدام زيلينسكى بسبب مغادرتها أوروبا مع أسرتها على وجه السرعة.

كان مستر بروك رجلا يميل إلى الرقة، وقد زودته الأعوام التى قضاها باحثا فى دقائق التفاصيل عن موتسارت وشروح السباعيات والثلاثيات الصغرى، بصبر باحث حذر. كما كان يميل معظم الوقت إلى الانطواء على نفسه، كارها للمناقشات التافهة واللجان الأكاديمية. وعندما قرر أعضاء قسم الموسيقى منذ سنوات مضت التجمع لقضاء الصيف

معا فى «سالزبورج»، أفلت مستر بروك من الاستعدادات الخاصة بذلك فى آخر لحظة، وذهب وحده منعزلاً فى رحلة إلى «بيرو». ولكونه هو نفسه غريب الأطوار كانا متسامحا مع التصرفات الغريبة للآخرين، بل كان فى واقع الأمر يميل إلى الاحتفاء بما هو مضحك وغريب. وفى كثير من الأحيان وعند مواجهة موقف خطير كان يشعر بدغدغة داخلية تحجر وجهه الطويل وتزيد لمعة عينيه الرماديتين حدة.

قابل مستر بروك مدام زيلينسكى فى محطة «وستبردج» قبل أسبوع من بداية الفصل الدراسى الخريفى، وقد تعرف عليها فوراً. كانت امرأة طويلة مستوية القامة ذات وجه شاحب ممتقع وعينين عميقتى الظلال، وكان شعرها الداكن الأشعث مبعدا عن جبينها إلى الخلف. وكانت يداها كبيرتين رقيقتين وعلى درجة من القذارة. أما شخصيتها بشكل عام فكانت توحى بشىء من النبل وشرود الذهن، مما جعل مستر بروك يتراجع لحظة ويقف مضطربا يفك أزرار أكمام قميصه. وبالرغم من ملابسها - جونلة سوداء طويلة وجاكيت جلدى متهالك - إلا أنها كانت تترك انطباعاً بالأناقة المبهمة. وكان بصحبة مدام زيلينسكى ثلاثة أطفال، أولاد بين السادسة والعاشرة من العمر، كلهم شقر ذوو نظرات جوفاء، وعلى درجة كبيرة من الجمال. وكان معهم شخص آخر هى سيدة عجوز اتضح فيما بعد أنها الخادمة الفنلندية.

كان هذا هو الجمع الذى وجده فى المحطة. وكان متاعهم الوحيد يتكون من صندوقين ضخمين يحويان بعض المخطوطات، أما بقية الأمتعة فقد نسوها فى محطة «سبرنجفيلد» حيث بدلوا القطارات، وهو أمر من الممكن حدوثه لأى شخص. وعندما أجلسهم مستر بروك فى عربة أجرة ظن أن أصعب ما فى الأمر قد انقضى، إلا أن مدام زيلينسكى حاولت فجأة أن تتخطى ركبتيه وتخرج من العربة.

قالت: «رباه، لقد نسيت - ما اسمها؟ - الـ تيك تيك تيك»

سألها مستر بروك. اتقصدين ساعتك؟»

«أوه، كلا! » قالتها بحماس. «أنت تعلم، الـ تيك تيك تيك الخاصة بى»، وحركت إبهامها من جهة إلى أخرى كالبندول.

«تيك تيك» قال مستر بروك واضعاً يديه على جبينه وقد أغلق عينيه «هل تقصدين المترونوم(1)؟»

«أجل! أجل! أعتقد أننى لابد وقد فقدته هناك حيث بدلنا القطارات.

ونجح مستر بروك فى تهدئتها حتى لقد قال فى شىء من الشهامة الذاهلة أنه سيحضر

لها جهازا آخر فى اليوم التالى. ولكن وفى هذه اللحظة كان عليه أن يعترف لنفسه بغرابة فزعها بخصوص المترونوم فى حين كانت بقية متاعها المفقودة جديرة بالاهتمام كذلك.

انتقلت جماعة زيلينسكى إلى المنزل المجاور، وكان كل شىء معدًا على ما يرام ظاهريا. كان الأطفال هادئين، ويدعون سيجموند وبوريس وسامى، وكانوا دوما يتبعون بعضهم البعض فى طابور يتقدمهم سيجموند عادة. وكانوا يتحدثون فيما بينهم لغة «اسبرانتو»[٢] سيئة تتألف من الروسية والفرنسية والفنلندية والألمانية والانجليزية، وفى حالة وجود أغراب كان الأطفال يميلون إلى الصمت. ولا يمكن إرجاع حالة الاضطراب التى أصابت مستر بروك إلى شىء قاله أو فعله آل زيلينسكى، بل إلى بعض المواقف الصغيرة. فعلى سبيل المثال كان هنالك ما يزعجه بصورة لا شعورية بخصوص هؤلاء الأطفال حين تواجدهم فى المنزل، إلى أن أدرك أن الأمر الذى كان يضايقه هو أن أولاد زيلينسكى لم يحدث أبدا أن مشوا على سجادة، بل كانوا يتحايلون بالسير حول السجاجيد فوق الأرض العارية، وحين تكون الأرض مغطاة بالسجاجيد كانوا يقفون عند مدخل الحجرة ولا يدخلونها. أما الشىء الآخر فكان كالآتى: مرت أسابيع وبدا أن مدام زيلينسكى لم تكن تبذل أى جهد كى تستقر أو تؤثث المنزل بما يزيد على منضدة وبعض الأسرّة. كما كان الباب الأمامى مفتوحا ليل نهار، وسرعان ما بدأ المنزل يكتسب منظرا غريبا كئيبا كما لو كان مهجورا منذ سنوات.

أما فيما يخص الكلية، فقد كان لها كل الحق فى أن تسعد بمدام زيلينسكى. كانت هى تقوم بالتدريس بإصرار شديد، فكان من الممكن أن تحنق بشدة إذا حدث وأن طالبة مثل مارى أوينز أو برناردين سميث لم تنسق صوتها وهو يرتفع بالغناء الرفيع. كما استطاعت أن تضع يدها على أربعة أجهزة بيانو لتكون فى حجرة الدراسة الخاصة بها، وجعلت أربعة من كسالى الطلاب يعزفون باخ معا. كان الصخب الصادر من نهاية القسم حيث غرفتها غير عادى، ولم يؤثر ذلك عليها. أما كلية رايدر فقد تمكنت من التغلب على ذلك بالعزيمة والإصرار. وكانت مدام زيلينسكى تقضى الليل فى تأليف سيمفونيتها الثانية عشرة، كما لو كانت لا تنام أبدا. ففى أى وقت صادف وأن نظر مستر بروك من شباك حجرة جلوسه كان يجد حجرة مكتبها مضاءة دائماً. كلا، إن شكوك مستر بروك لم تتجه إلى أية اعتبارات مهينة.

حدث ذلك فى أواخر أكتوبر حين شعر مستر بروك ولأول مرة أن هنالك خطأ ما بما لا يدع مجالا للشك. إذ كان قد تناول غذاءه مع مدام زيلينسكى واستمتع بوقته وهى تقص عليه بالتفصيل رحلتها إلى أفريقيا عام ١٩٢٨، ثم توقفت بعد الظهر عند مكتبه ووقفت شاردة إلى حد ما فى المدخل.

رفع مستر بروك عينيه من مكتبه إليها سائلا: «هل ثمة شيء ما تريدينه؟»

فقالت مدام زيلينسكى «كلا، شكرا». كان صوتها خافتا جميلا حزينا وأضافت «كنت فقط أتساءل، أتذكر المترونوم. هل تظن أننى ربما أكون قد تركته مع ذلك الفرنسى؟»

«من؟» سألها مستر بروك.

أجابت «إنه ذلك الفرنسى الذى كنت قد تزوجته.»

«رجل فرنسى»، قالها مستر بروك بلطف وهو يحاول تخيل زوج مدام زيلينسكى، إلا أن عقله أبى. وتمتم وأنما لنفسه: «والد الأولاد»

«كلا»، قالتها مدام زيلينسكى فى تصميم «والد سامى».

كان لدى مستر بروك قدرة على الاستبطان السريع، فحذرته فطرته من أن يزيد فى الحديث، إلا أن تقديره للنظام بالإضافة إلى ضميره الحى فرضا عليه أن يسأل «وماذا عن والد الاثنين الآخرين؟»

وضعت مدام زيلينسكى يدها خلف رأسها وحركت شعرها القصير. كان وجهها حالما ولم تجب لعدة لحظات، ثم قالت برقة «بوريس ابن رجل بولندى كان عازفاً على البيكولو»

وسألها «ماذا عن سيجموند؟» ثم نظر إلى مكتبه المنظم ذى الكومة من الأوراق المصححة وثلاثة أقلام رصاص مسنونة، وثقالة الورق العاجية على شكل فيل. وعندما رفع عينيه نحوها كان من الواضح أنها تفكر بشدة. نظرت حولها نحو أركان الحجرة وقد أنزلت حاجبيها وحركت فكيها من جانب إلى آخر. وقالت فى النهاية «لقد كنا نتحدث عن والد سيجموند؟»

«لماذا، كلا»، قالها مستر بروك وأضاف «لا داع لذلك».

وفى صوت تملؤه العزة والحسم أجابت مدام زيلينسكى «لقد كان رجلا من بنى وطنى».

لم يكن ذلك ليثير اهتمام مستر بروك على أية حال. لم تكن لديه أية تحاملات بل كان يرى أنه من حق الناس أن يتزوجوا ولو سبع عشرة مرة وينجبوا أبناء صينيين إن أرادوا. إلا أن شيئا فى ذلك الحوار مع مدام زيلينسكى قد أقلقه. وفجأة أدرك الأمر، إذ لم يكن أبناء مدام زيلينسكى يشبهونها، وإنما كانوا يشبهون بعضهم البعض تماما. وحيث أن لكل منهم والدا مختلفا فقد وجد مستر بروك تشابههم مثيرا للتعجب.

إلا أن مدام زيلينسكى كانت قد أنهت موضوع الحديث، وأغلقت سوستة الجاكيت الجلدى واستدارت خارجة.

وقالت هذا هو تماما المكان الذى تركته فيه»، قالتها وهى تومىء برأسها إيماءة سريعة وأضافت «عند ذلك الفرنسى».

كانت الأمور فى قسم الموسيقى تجرى بسلاسة، ولم يكن عند مستر بروك أى اضطراب فى القسم يجب عليه التعامل معه مثلما حدث فى العام الماضى عندما فرت معلمة آلة الهارب مع ميكانيكى الجراج. لم يكن هنالك سوى ذلك الخوف المقض تجاه مدام زيلينسكى، إذ لم يكن يفهم على وجه الدقة ما الخطأ فى علاقته بها أو سبب اختلاط مشاعره تجاهها. فقد كانت رحالة عظيمة وكل احاديثها مطعمة، بما يثير الدهشة والاستنكار، بالاشارات إلى أماكن يصعب تخيلها. كان من الممكن أن تمضى الأيام وهى لا تفتح فمها، تمضى متجولة عبر ممر الحجرات ويداها فى جيوب سترتها، ووجهها مستغرق فى التأمل والشرود، ثم تمسك فجأة بتلابيب مستر بروك وتبدأ حديثا طويلا ساخنا من طرف واحد وعيناها شاردتان لامعتان، وصوتها دافىء متلهف. كانت تتحدث عن أى شىء أو لا شىء على الإطلاق. ومع ذلك – وبلا استثناء – كان هناك شىء غريب وغير سوى بخصوص كل مقطع تذكره. إذا تحدثت عن أخذها سامى إلى الحلاق كانت تخلق انطباعا غريبا وكأنها تحكى عن بعد ظهيرة يوم قضته فى بغداد. ولكن مستر بروك لم يستطع أن يتبين سبباً لذلك.

وفجأة جاءته الحقيقة التى جعلت كل شىء واضحاً تماما، أو على الأقل بنيت الموقف قليلا. إذ وصل مستر بروك إلى منزله مبكرا وأشعل النار فى المدفأة فى حجرة المعيشة، وكان يشعر براحة وسلام فى هذا المساء. وجلس أمام النار مرتديا جواربه وعلى المنضدة بجواره مجلد من أعمال وليم بليك، وقد صب لنفسه نصف كوب من «براندى» المشمش. وفى العاشرة تماما كان ينعس ف دفء أمام النار ورأسه ملىء بالعبارات المشوشة عن ماهلر، وأنصاف الأفكار طافية فى ذهنه عندما ظهرت – فى وسط كل هذا الركود – كلمتان فى عقله: «ملك فنلدا. بدت هذه الكلمات مألوفة لديه، ولكنه لم يستطع لأول وهلة أن يجد لها مكانا بالتحديد، ثم أخذ فجأة يقتفى أثرها. لقد كان يمشى عبر الكلية ظهيرة ذلك اليوم عندما أوقفته مدام زيلينسكى وبدأت قصتها المفككة اللا منطقية والتى اسمتع هو إليها بنصف تركيز. كان يفكر حينذاك فى المجموعة الكبيرة من الاتباعات الموسيقية التى قدمها طلبة فصل الطابق الموسيقى الذى يدرس له، والآن استرجع كلماتها ورجع صوتها بدقة مبهمة، فلقد بدأت مدام زيلينسكى قصتها بهذه العبارة: «يوما ما، عندما كنت واقفة أمام الحلوانى، مر بنا ملك فنلندا على زحافة». اهتز مستر بروك على كرسيه واقفاً ووضع كوب البراندى جانبا. لقد كانت المرأة مريضة بداء الكذب، كل كلمة تنطقها تقريباً كانت

كذبا. إذا عملت طوال الليل كانت تخرج عن الحقيقة لتقول أنها قضت الأمسية فى السينما، وإن تناولت الغذاء فى «أولدتاقرن» كانت تؤكد أنها تناولت الطعام مع أبنائها فى المنزل. كانت المرأة ببساطة مريضة بداء الكذب، وهذا يفسر كل شىء.

طقطق مستر بروك أصابعه ونهض من كرسيه. كان رد فعله الأول يملؤه الحنق على كون مدام زيلينسكى من الوقاحة بأن تجلس فى مكتبه يوم وراء يوم تمطره بوابل من أكاذيبها الفاحشة! كان مستر بروك منفعلا بشدة، يمشى جيئة وذهابا فى الحجرة، ثم اتجه إلى مطبخه وصنع لنفسه شطيرة من السردين.

وبعد ساعة، وبينما هو جالس أمام الناس، تحول اضطرابه إلى تساؤل دارس متأمل. قال لنفسه أن عليه أن ينظر إلى الموقف بطريقة غير شخصية وينظر إلى مدام زيلينسكى كما ينظر الطبيب إلى مريضه. لم تكن أكاذيبها من النوع اللئيم، فلم تكن تتظاهر بأية نية للخداع، كما أن الأكاذيب التى كانت تقولها لم تكن بغرض الاستغلال أو الفائدة. إن هذا هو ما يثير المرء إلى درجة الجنون، إذ أنه ببساطة لم يكن هنالك أى دافع وراء ذلك الكذب، على الاطلاق.

أنهى مستر بروك بقية البراندى، وببطء عندما أصبح الوقت منتصف الليل تقريبا، توصل إلى المزيد من الفهم. كان السبب وراء كذب مدام زيلينسكى مؤلما وواضحا، إذ أنها قضت كل حياتها تعمل - على البيانو الخاص بها تدرس وتكتب هذه السيمفونيات الاثنتى عشرة الجميلة والضخمة، كانت تعمل ليل نهار عملا شاقا وتناضل وتفنى نفسها فى عملها، ولم يتبق لها أى شىء آخر. ولكونها إنسانة، كانت تعانى من ذلك النقص وفعلت ما تستطيعه للتعويض. فإن قضت الليل منكبة على منضدة فى المكتبة، ثم أعلنت بعد ذلك أنها قضت هذا الوقت تلعب الورق، فكأنما نجحت فى أن تعغل الشيئين معا. ومن خلال الأكاذيب كانت تعيش حياتين، فكانت الكذبات تضاعف القليل من وجودها المتبقى بعد عملها وتثرى القليل المهلهل من حياتها الشخصية.

نظر مستر بروك فى النار ووجه مدام زيلينسكى فى عقله، وجه حاد ذو عينين سوداوين متعبتين وفم منتظم فى رقة، كان يعى دفئا فى صدره وشعورا بالشفقة والحماية وتفهما مخيفا، كان لبرهة فى حالة اضطراب محبّب.

وبعئذ نظف أسنانه بالفرشاة وارتدى بيجامته. كان عليه أن يكون عمليا. ماذا يعنى كل هذا؟ ذلك الفرنسى، والبولندى ذو آلة البيكولو الصغيرة، وبغداد؟ والأطفال سيجموند وبوريس وسامى - من عساهم يكونون؟ هل هم حقا أطفالها، أم تراها قد جمعتهم من مكان ما؟ مسح مستر بروك نظارته ووضعها على المنضدة بجانب سريره. قرر أن يتفاهم

معها وإلا صار فى القسم موقف قد يتسبب فى مشاكل. كانت الساعة الثانية صباحا، ونظر من نافذة الحجرة ليرى أن النور فى مكتب مدام زيلينسكى مازال مضاء، ودخل مستر بروك فى سريره وأخذ يحرك وجهه فى تعبيرات فظيعة وهو يحاول أن يخطط لما سيقوله فى اليوم التالى.

كان مستر بروك فى مكتبه قبل الثامنة، وقد جلس منحنيا وراء مكتبه وعلى استعداد لاستقبال مدام زيلينسكى وهى تمر فى الردهة. ولم يضطر إلى الانتظار طويلا، إذ أنه فور سماعه لوقع خطواتها نادى عليها.

وقفت مدام زيلينسكى فى الممر وبدا عليها الإبهام والإرهاق وقالت «كيف حالك؟ ما أجمل تلك الليلة التى قضيتها مستريحة».

قال مستر بروك «أرجوك تعالى وتفضلى بالجلوس، إذا سمحت. أود أن أتحدث إليك».

وضعت مدام زيلينسكى حقيبتها الصغيرة جانبا، وانحنت إلى الخلف متعبة على الكرسى الوثير أمامه، وسألت «نعم؟»

قالت فى بطء «بالأمس كنت قد حدثتنى وأنا أمر عبر الكلية، وإن لم أكن مخطئا فقد قلت شيئاً عن محل الحلوانى وملك فنلندا، هل هذا صحيح؟»

أشاحت مدام زيلينسكى برأسها إلى الاتجاه الآخر ونظرت إلى جانب قاعدة النافذة وهى تستعيد الأحداث.

وكرر هو قوله «شىء بخصوص الحلوانى».

وتلألأ وجهها المتعب وقالت بشغف «نعم بالطبع. قلت لك أننى قد كنت واقفة أمام ذلك المحل وملك فنلندا...»

وهتف مستر بروك «مدام زيلينسكى! ليس هنالك ملك لفنلندا».

وبدا على مدام زيلينسكى الإبهام التام، ثم بدأت بعد لحظة مرة أخرى قولها: «كنت واقفة أمام حلوانى «بجارن» عندما حولت نظرى عن الفطائر لأرى فجأة ملك فنلدا».

«يا مدام زيلينسكى، لقد قلت لك منذ لحظة أنه ليس هناك ملك لفنلندا». وبدأت هى هذه المرأة فى يأس «فى هلسينجفورس»، ومرة أخرى تركها تكمل حديثها إلى أن وصلت بحكايتها إلى الملك، لا أبعد من ذلك.

قال «إن فنلندا ديمقراطية، وليس من الممكن أن تكونى قد رأيت ملك فنلندا، وبالتالى فإن ما قلته منذ لحظة غير حقيقى، مجرد كذب.

لم يتمكن مستر بروك أبدا من نسيان وجه مدام زيلينسكى فى تلك اللحظة، كان فى

عينيها دهشة وأسى وشىء من الفزع. كانت صورتها أشبه بشخص يرقب كل عالمه الداخلى وهو ينشق مفتوحا ويتحطم.

قال مستر بروك بتعاطف صادق «يا للأسف».

ولكن مدام زيلينسكى جمعت شتات نفسها ورفعت ذقنها فى برود قائلة «إننى فنلندية»

أجاب مستر بروك «إننى لا أناقشك فى ذلك»، بالرغم من أنه مع قليل من التفكير العميق قد شك فى ذلك قليلاً.

«لقد ولدت فى فنلندا وأنا مواطنة فنلندية».

رد مستر بروك فى صوت مرتفع «قد يكون هذا حقيقة بالفعل».

«فى الحرب» أكملت هى بشغف «كنت أركب الدراجة البخارية وأعمل كمراسلة».

«إن وطنيتك لا دخل لها فى هذا»

قال مستر بروك وقد أمسكت يداه بطرف المكتب «يا مدام زيلينسكى، ليس لهذا أية علاقة بالموضوع. المقصود هو أنك قلت وقررت أنك رأيت - أنك رأيت -» ولكنه لم يستطع أن يكمل. أوقفه وجهها، إذ كانت ممتقعة إلى حد الموت. وكانت هنالك ظلال حول فمها، وعيناها مفتوحتان تنتظران النهاية وإن كان الزهو يملؤها. وشعر مستر بروك كما لو كان قاتلا، ودفعه الكثير من المشاعر المتداخلة مثل التفهم والندم والحب غير المنطقى إلى أن أن يغطى وجهه بكفيه، وعجز عن الحديث حتى يهدأ هذا الاضطراب داخله.

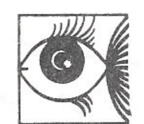
ثم قال فى وهن «أجل بالطبع، ملك فنلندا. وهل كان ظريفا؟»

وبعد ساعة، جلس مستر بروك ينظر من نافذة مكتبه. كانت الأشجار على مدى شارع «وستبردج» الهادىء تكاد تكون عارية، وكان لمبانى الكلية الرمادية مظهر هادىء حزين. وبينما كان ينظر متكاسلا إلى ذلك المنظر المألوف لاحظ أن كلب الإيرديل كان يتمايل فى مشيته عبر الشارع. كان هذا منظرا مألوفا شاهده مائة مرة من قبل. إذن ما الذى صدمه على أنه غريب؟ بعد قليل اكتشف فى شىء من الدهشة الباردة أن ذلك الكلب العجوز كان يجرى بظهره إلى الخلف، وأخذ مستر بروك يتابع الكلب حتى غاب عن نظره. ثم عاد إلى عمله فى الاتباعات الموسيقية التى قدمها طلبة فصل الطباق الموسيقى.

الهوامش

(١) جهاز لضبط الايقاع الموسيقى بدقات رتيبة.

(٢) لغة تتكون من كلمات مشتركة بين اللغات الأوروبية الأساسية.



ميلينا موزر

الشاب في المنزل المقابل

ترجمة د. يسري خميس

... ثم قالت لى العذراء الحديدية...

لم تسمع ما قيل بعد ذلك. توقفت كريستا لحظة، ثم اعتدلت، جذبت جواربها الطويلة، مرت بيديها على جونلتها الداخلية ثم الخارجية وشدت السيفون. ابتعدت الأصوات فى الردهة، عندما فتحت باب دورة المياة، رأت عن بعد فتاتين ملتصقتين تختفيان فى آخر الردهة.

غسلت كريستا يديها ثم جففتهما بعناية، كل إصبع على حدة. فهى غير مقتنعة بذلك المجفف الآلى الذى رُكب حديثا. تأكدت من هندامها فى المرآة. كانت ترتدى تاييراً ذا لون معدنى، وبلوزة حريرية موشاة بدقة وشالاً مناسباً. كانت الأشياء جديدة وغالية. كان لكريستا حاسة خاصة لموضات الملابس، ومع ذلك فقد تخلت عنها لفترة طويلة، فلقد كانت كل الملابس تتساوى عليها، وتكتسب مسحة جادة، تفتقد فيها البهجة. نفس الحالة تماماً بالنسبة لشعرها، الذى كانت تقصة مرة كل شهر عند كوافير مشهور. كان الكوافير مشهوراً جداً، وكان اسمه يتردد فى جلسات الرغى النسائية أكثر من أسمائهن جميعاً. فكل جميلات وثريات المدينة يذهبن إليه. كن يطلقن عليه اسم «الساحر، الفنان» كثيرا ما كان يدعى إلى حفلاتهن الخاصة. كانت كريستا تفشل دائماً فى أن تتحدث معه، وهكذا كانت تجلس مرة فى الشهر وهى صامتة تماماً وسط هذا الصخب المثير، بينما يصفف لها المايسترو بقنوط شعرها الشايب إلى شئ يشبه الخوذة الحديدية. ومررت كريستا أصابعها خلال شعرها، ولكن الخصلات عادت إلى نفس مكانها السابق.

... ثم قالت لى العذراء الحديدية...

لم تسمع ما قيل بعد ذلك. توقفت كريستا لحظة، ثم اعتدلت، جذبت جواربها الطويلة،

مرت بيديها على جونلتها الداخلية ثم الخارجية وشدت السيفون. ابتعدت الأصوات فى الردهة، عندما فتحت باب دورة المياة، رأت عن بعد فتاتين ملتصقتين تختفيان فى آخر الردهة.

غسلت كريستا يديها ثم جففتهما بعناية، كل إصبع على حدة. فهى غير مقتنعة بذلك المجفف الآلى الذى رُكب حديثا. تأكدت من هندامها فى المرآة. كانت ترتدى تاييراً ذا لون معدنى، وبلوزة حريرية موشاة بدقة وشالاً مناسباً. كانت الأشياء جديدة وغالية. كان لكريستا حاسة خاصة لموديلات الملابس، ومع ذلك فقد تخلت عنها لفترة طويلة. فلقد كانت كل الملابس تتساوى عليها، وتكتسب مسحة جادة، تفتقد فيها البهجة. نفس الحالة تماماً بالنسبة لشعرها، الذى كانت تقصة مرة كل شهر عند كوافير مشهور. كان الكوافير مشهوراً جداً، وكان اسمه يتردد فى جلسات الرغى النسائية أكثر من أسمائهن جميعاً. فكل جميلات وثريات المدينة يذهبن إليه. كن يطلقن عليه اسم «الساحر، الفنان» كثيرا ما كان يدعى إلى حفلاتهن الخاصة. كانت كريستا تفشل دائماً فى أن تتحدث معه، وهكذا كانت تجلس مرة فى الشهر وهى صامتة تماماً وسط هذا الصخب المثير، بينما يصفف لها المايسترو بقنوط شعرها الشايب إلى شئ يشبه الخوذة الحديدية. ومررت كريستا أصابعها خلال شعرها، ولكن الخصلات عادت إلى نفس مكانها السابق.

عذراء حديدية... شئ أصيل مميز.

أما تلك «الحديدية» فلم تكن هناك قط.

كانت كريستا خجولة. لكنها لم تكن تظهر ذلك قدر إمكانها، وخاصة فى الشركة كانت هكذا. وبسبب ذلك فقط، توقفت عند مركز قيادى متوسط لم تفارقه، حيث يسمح لها فى أفضل الحالات بحضور المجالس داخل الشركة، حيث يقدم أحيانا طعام الغذاء. لا كلمات فى مؤتمرات، ولا رحلات إلى مدن جديدة، ولا عشاء فاخر، حيث تختفى النقود فى دهاليز خلفية، ويكثر الشرب.

كانت كريستا من أوائل اللاتى عملن فى هذه الشركة. ككاتبة آلة فى قاعدة كبيرة مع فتيات أخريات. كان عملاً مملاً ومرهقاً، وكثيرا ما تركت الفتيات هذه الشركة وذهبن لمكان آخر. أغلبهن قد تزوج. لم يكن ذلك واردا عند كريستا. كانت تتقدم، ببطء، بصعوبة، لكن بلا توقف. فى ذلك الوقت لم يكن مطلوباً أن تكون الفتاة جميلة أو دلوعة. كريستا لم تكن هذا ولا ذاك. ولأنها لم تكن تفضل أن تعين فى فرع الاستقبال (الذى لا يؤدى إلى شئ وخاصة بالنسبة للموظفين) فقد عينت أول الأمر كسكرتيرة. ومنذ اليوم الأول لاستلامها العمل فى مكتبها الضيق المساحة، الذى كان فى حقيقته مدخلاً لغرفة، وضعت لنفسها

خطة. حددت فيها درجة درجة، وكيف تصل إليها، ومتى، بألوان مختلفة ما زالت الخطة ترقد فى درج المكتب فى دوسيه شفاف: تضع علامة على كل خطوة، ثم تشطبها. ومنذ بضع سنوات وصلت إلى المركز، الذى كانت تتوقعه لنفسها. ولقد أنجزت ما كانت تود أن تنجزه. ومع ذلك فلم تسمح لنفسها أن تهدأ أو تسترخى. فذلك يمكن أن تكون له نتائج خطيرة، وظلت تواصل العمل بضراوة، حتى لا تنكشف، أبداً. ونادراً ما تسأل نفسها: لماذا تفعل ذلك كله. وخاصة بعد أن ماتت أمها. لكن الفكرة كانت مزعجة، وكانت تتخلص منها وتستبعدها بسرعة. ومع ذلك مازال كورت يخصها. عليها ألا تنسى ذلك. لولاه لما تمكنت من الوقوف على قدميها فى السنوات الأخيرة.

لم تتمكن امرأة أخرى من أن تحقق ما حققته فى هذه الشركة. لكن الزمن تغير. واليوم نرى فتيات يحققن تقدماً سريعاً دون مجهود، وخاصة الجميلات الدلوعات منهن. يبدو عليهن أنهن لم يعرفن قط ماذا يعنى إنكار الذات، وأن الحياة كفاح. ربما لم يعنهن ذلك. كانت حياة كريستا كفاحاً متصلاً. كانت تكره هؤلاء الفتيات، اللاتى يأخذن كل شئ بهذه السهولة.كان لبعضهن أزواج يقومون بإعداد طعام العشاء.

شعرت كريستا بتشنج مؤلم فى عضلات الوجه، ولاحظت شدة انطباق فكيها كلٌّ على الآخر. فتحت فمها ببطء وأخرجت لسانها بصعوبة. فذهب التشنج.

كانت كريستا آخر فرد يترك الشركة. وقبل أن تخرج شوشت ترتيب بعض الأوراق على مكاتب تلك الفتيات الصاعدات، فألقت بملف فى مكان وأخفت برنامجاً للكمبيوتر. ليس من الضرورى أن يكون كل شئ بالنسبة لهن بهذه السهولة.

عندما فتحت باب الشقة، فاحت منها رائحة عفنة وعطنة. كما لو أن جثة تعيش فى هذا المكان. فتحت النافذة. الشقة تخصها. كانت تقع فى الدور الحادى عشر من منزل فاخر، ساطعة، فسيحة وتخصها. لقد اشترتها بعد موت أمها منذ خمس سنوات. لابد أن تفعل شيئا بالنقود التى تتراكم فى البنك. فطوال هذه السنوات كانت تتقاضى مرتباً جيداً ولا تنفق إلا الضرورى. ولماذا أيضا وفيم؟ كانت تعيش مع أمها فى منزل صغير على أطراف المدينة. كانت أمها تعانى من تصلب الشرايين المزمن. المرضة اليومية، والمساعدة، وألواح السرير الخاصة، ومقابض الدش، حتى الفرش المطاطى، كان يتكفل به التأمين الصحى. لم تكن كريستا تخرج فى المساء قط، فلا يمكنها أن تترك أمها وحدها. لم يكن يزعجها ذلك. كانت تعرف دائما، أن حياتها الحقيقية سوف تبدأ فيما بعد. لذلك لم تجد معنى للاهتمام بالأشياء فى هذه المرحلة، كالفساتين الجديدة، أو الطعام الفاخر الغالى الثمن، أو جهاز

للأسطوانات الموسيقية. وتحملت الأمسيات بصبر وبصدر رحب تفكر فى الذى سوف يحدث فيما بعد.

بعد موت أمها، باعت المنزل والأثاث وكل شئ. لم ترغب فى الاحتفاظ بأى شئ، حتى الصور الشخصية ألقت بها هى الأخرى. لم تكن تريد أن تتذكر هذه الفترة من حياتها بأى شكل. فاشترت شقتها العصرية وسط المدينة وأثثتها من جديد.

رغم كل ذلك فقد كان كل شئ غير ما توقعت، لم تتغير حياتها تغيراً يذكر. كانت تجلس فى المساء تستمع إلى الموسيقى أو تقرأ فى كتاب. كانت أمها على الأقل تعلق على الطعام أحياناً، تلحظ أن كريستا عكرة المزاج أو أنها ترتدى بلوزة أخرى، وكانت تصغى إليها عندما كانت تحكى عن الشركة.

بعد موتها، ظلت كريستا وحيدة تماما مع أثاثها العصرى وفساتينها الغالية، والصيحة الأخيرة فى عالم الأسطوانات، ظلت تنتظر أن يحدث شئ. قبل أن تتعرف على كورت كانت قد اقتربت من اليأس.

نظرت حولها. الشقة شديدة النظافة والنظام. باستثناء باقة الزهور على المنضدة، يمكن أن تكون شقة نموذجية للعرض. كان هناك دائما زهور طازجة فى شقة كريستا. كانت تنقصها الحديقة بحق.

حملت كريستا إناء الزهور إلى المطبخ، حتى تغير لها الماء وتقطع أطراف عيدانها. عندما أفرغت الماء المشوب بالخضرة، فاحت الرائحة العطنة بشكل لا يحتمل. هذا هو السبب إذن. صبت كريستا لنفسها كأساً من النبيذ الأبيض. لابد أنها قد نسيت أن تغير الماء لأيام عديدة. لا يمكنها تصور كيف يمكن أن يحدث ذلك.

ومن الناحية الأخرى فقد سبب لها ذلك بعض الارتياح، فلقد عرفت السبب المحدد لتلك الرائحة الكريهة، الذى كان من السهل معالجته.

ملأت الإناء بالماء ومسحت بفوطة أنيقة بعض رذاذ الماء المتناثر على السطح المعدنى.

الكأس الثانية.

أفرغت ما اشترته من الحقيبة. حفنة من القواقع، أرز برى، بعض السبانخ. مع قليل من السلطة، متبلة بالخل الغالى الثمن، وآيس كريم الليمون كحلوى. كانت كريستا متزمتة مع نفسها فيما يتعلق بموضوع الأكل. كانت تعرف إلى أى حد كان الإغراء كبيراً، عندما

تجلس فى المساء أمام التليفزيون تلتهم بالملعقة طعاما غير ناضج من علبة البلاستيك. من السهل أن تضعف أمام هذا الإغراء، فهو شكل عملى وسهل، لكنه مجرد البداية، التى تؤدى إلى استسلام كامل.

هذا لا يجوز أن يحدث. كانت كريستا تعد لنفسها كل مساء طعام العشاء من ثلاث مراحل. لنفسها وحدها. تضع مفرشاً على المائدة وسط الغرفة، وفوطاً من التيل، والشموع، والملح والفلفل فى عبوة من الفضة الخالصة.

الكأس الثالثة.

كان مسموحاً بالشراب فى حد ذاته، نوع النبيذ جيداً. عندئذ لا يضير أن يبالغ المرء قليلا فى الشراب مرة.. زجاجة من النبيذ الأبيض ليست بالكثير. أوليس كذلك؟ وغالباً ما كانت تتجاوز الزجاجة الواحدة.

كان كورت يشرب البيرة، هذا هو السبب. كان يشربها من العلبة مباشرة، وهكذا يشرب بسرعة، لأنها لم تكن تريد أن تتركه يشرب وحده، فتجد نفسها مضطرة بأن تفتح الزجاجة الثانية. لا بأس فقد كانت تتحمل الشرب فى الماضى أكثر من الآن. ففى الفترة الأخيرة، تحس فى الصباح التالى بثقل فى الرأس الذى يترنح على رقبتها الدقيقة.

كانت تقوم دائما فى الخامسة والنصف. تكوى الملابس التى اختارتها الليلة السابقة، تغسل شعرها، تجفف خوذتها وتصففها ثم تغسل أوانى الإفطار. تجلس وتكتب قائمة بالأشياء التى يجب عليها ألا تنساها. إنها تحتاج هذا الوقت فى الصباح، حتى يمكنها أن تبدأ يومها. وبشكل عام، فلقد كانت لا تتأخر فى الذهاب إلى النوم. بدون قصد ألقت بنظرة من النافذة. كورت يسكن فى المنزل المقابل مباشرة. كانت نوافذه مازالت مغلقة.

كان يأتى غالبا بعد الأكل، حوالى التاسعة والنصف. وهكذا لم يكن يمكنها أن تذهب مباشرة للنوم. أليس كذلك؟ قلة ذوق لا تجوز.

أطفأت النور. على حافة النافذة، كان هناك بعض الشمعات وكانت شعلاتها ترتعش. قربت الكرسى الجلدى الثقيل ذا المساند من النافذة ووضعت عليه بطانية من الوف حتى لا تحس بالبرودة. كانت ترتدى فى هذه اللحظة جونلتها الداخلية فقط. كانت تمسك بالكأس فى يد، أما اليد الأخرى فقد كانت ترقد كما لو أنها بغير قصد على ثديها الأيسر. كان الضوء ساطعاً فى المسكن المقابل. لم يكن من الممكن رؤية كورت. هو فى المطبخ يجهز الطعام. سوف يدخل حالاً الغرفة ومعه العشاء وعلبة البيرة، سوف يجلس على الكنبة، وربما أدار جهاز التليفزيون، ليس بالضرورة. جلس فى مقابلها مباشرة وعندما تضبط

النظارة المقربة، يكون كما لو أنه معها فى الشقة. يمكنها أن تتحدث معه. أن تلمسه عن قرب. غالباً ما كان يرتدى فانلة داخلية مضلعة، تلك التى كانت السبب فى شهرة مارلون براندو. جلس منفرج الساقين، القدمان مبتعدتان، أو ممتدتان على المنضدة الصغيرة. عندما كان يقرأ فى الجريدة، كان لا يمكنها أن ترى وجهه. ثم، تحدث فى التليفون، وأثناء حديثه انزلقت يده تحت الفانلة دون قصد، وابتدأ بذلك صدره. فى تلك اللحظة التفت ونظر فى عينها مباشرة، فتراجعت وهى متقطعة الأنفاس. بالرغم من أنه بالكاد يمكنه رؤيتها.

أليس كذلك؟

انتظرت كريستا فترة طويلة. وتدريجيا ابتدأت تحس بقشعريرة فى جونلتها الرقيقة. هل يظل هناك فى المطبخ؟ ترى ماذا يفعل طول هذا الوقت فى ليلة عادية كتلك؟ ليلة يوم الاثنين. كانت تعرف أنه لا يستطيع أن يطبخ. اكتشفت ذلك من التعبير الممل الذى كانت تراه على وجهه عندما يقضم الساندوتش الذى أعده. من المؤكد أنه قد ملّ هذه السندوتشات. ذات مساء سوف تدعوه إلى العشاء. هنا على هذه المائدة، سوف يجلس ويستمتع بكل قضمة. ثم سوف يقبل يديها ويقول: لقد فتحت لى أبواب عوالم جديدة.

فقط، يجب عليها أن تنتظر اللحظة المناسبة.

وانغرست يد كريستا فى ثديها لدرجة مؤلمة. ودخل كورت الغرفة. كان يرتدى قميصا ملوناً وبنطالا حديث الكى. أدارت المنظار المقرب، ورقة سعر القميص تتأرجح عند ياقته، لابد أن يكون قميصا جديداً. وضع مفرشا على الطاولة المستديرة التى فى الركن. أشعل بعض الشموع، لاحظت كريستا أن حركته عصبية بشكل واضح.

ألقت بالمنظار المقرّب بعيداً، فتدحرج بضجة صاخبة على الباركيه الأملس. نهضت وارتدت بلوفرا، هكذا إذن بعد كل هذه الأمسية، والأسابيع والشهور من الانتظار. لم تكن تود أن تقحم نفسها، وانتظرت. هذا ما جنته على نفسها. لم يكن كورت أفضل من الرجال الآخرين. كانت تعرف جيداً لماذا لم تستسلم قط لأحد منهم. شربت كريستا الكأس حتى آخره وهى واقفة، ثم ذهبت إلى الحمام. تنظيف الأسنان وتسليك الأسنان بالخيط الحريرى ومضمضة الفم، استغرقت على الأقل ربع ساعة، كانت قد هدأت فيها تدريجياً. سوف تذهب مبكراً إلى النوم وتنام بشكل أفضل. يجب أن يُقلّل الشرب، هذا كل ما فى الأمر. وبحركات دائرية مدروسة وضعت كريم ما قبل النوم ومشطت شعرها بالفرشاة. مائة مرة عكس الخصلات. ثم أطفأت النور.

فى الشقة المقابلة كانت المائدة مرتبة. الشموع تحترق. جاء كورت لتوه من المطبخ على

وجهه ابتسامة عريضة، وهو يحمل بصعوبة طبقا عليه قطعة محمرة من اللحم، قطعة كبيرة محمرة، لا تتناسب مع شخصين.

جلس الضيف بظهره تجاهها. فتاة لها قصة صبيانية وترتدى بلوزة حمراء شفافة. غريب، إنها تركته وحده يطهو الطعام.. لم تكن كريستا تسمح بذلك. جلست على مسند المقعد، وبحثت عن كأسها. كانت فارغة. ملأت الكأس بالنبيذ وشربت جرعة. بالرغم من أنه كان بلا طعم، بعد تنظيف الأسنان بفترة قصيرة.

وضع كورت الطبق على المائدة، انحنى على الفتاة وقبلها. انحنت كريستا تبحث عن المنظار المقرب، نهضت الفتاة وحَوطت كورت بذراعيها. كان تحت إبطيها شعر كثيف، ضبطت كريستا النظارة المقربة تماماً.

أرأيت؟ كان شاباً، أسود الشعر، رقيق الجسد، بديعاً فى جماله.

انكمشت كريستا فى المقعد. رفعت كأسها وشربت نخب الاثنين.

لقد أزعجت نفسها بدون سبب. سوف يكون اسمه فنسنت، سوف يملّ قريبا من ساندوتشات كورت. مؤكد سوف يبتهجان لو أنها دعتهما للعشاء. هذا ما سوف تفعله بالضبط. فقط، يجب عليها أن تنتظر اللحظة المناسبة.





صورة وطن

أمل فرح

رجالةّ زى التعابين ممصوصة.. وعقولها سلاحف

ستات زى الوطاويط.

رجاله سمان وعيون نعسانة طلّه من مرسيدس على عيل شق الأرض بيبيع مناديل

والخلق الباقية قزاز محاوطها حديد

وبعيد نيل شايل قاذورات العالم ومقاوم وبيبقى نظيف

وخريف بيحل شتا وربيع وفى صيف

تخاريف أوهام

كل الأحلام كوابيس

أتوبيس شايلينه الجن لمدافن وزرات هيئات

ومآذن أوطى كتير من أبراج عمارات

نيونات وكبارى مجارى وطين

بنتين بيعاكسوا ولد بيحب فى بنت

ولد بيحب فى بنت بيعاكس بنتين

جرانين بتغطى ميت سهوة

قهوة مليانة زباين نمل

وشباب بيشد ايامه مع الشيشة

وشاويش وكمان فيه شاويشة تتأمل رخص الطلاب

طالب. طالب

كاتب مشغول بالتوصيف

لمعانى الوطنية فى الرقص البلدى

والورد البلدى المتعلق فى صدور النساوين

غاوى التحليل والتأريخ

شيخ فى التليفزيون يتباكى متأثر بيفسر

طاعة أصحاب الأمر

صلبان فى سلاسل، ورصيف مليان

ببخور ولبان، وروايح ومصاحف

والراديو بيذيع فى بيان

فى زلازل فى يابان

ويتباهى بموميا بتلف متاحف .



دور.. أبواب شبابيك

محيي مظفر

١ - ابواب

باب خلف بابٍ..
خلف بابْ
من لي بمن يلجُ المنافذَ أستعينُ به ليوصلني إليك.
البحرُ أقفلَ شاطئه،
والليلُ أسدل برقعه،
والشمسُ من طول المسارِ تخاذلتْ
وطوى النهارُ عباءته.
سالَ الزمانُ..
فلا مواقيت تحددُ يومنا.
أو نومنا
لا فجوةُ في الغيم توهمنا..
لا طائرُ.. لا نسمةٌ
لا شيء غير العودِ فوق الأرض يبصرنا..
ونعجب من صلابَته...

٢ - تكتم

أمس
حين وجدت ستائرَ دور الجيرانِ
تتكتمُ فوق نوافذها.

ورأيتُ حديد القضبان
يتقاطع عند منافذها.
فتّحتُ جميع الأبواب...
وتركت الليل يداهمنى
ما كان بقربى غيرُ إناء
وجرّةُ ماء
وبقايا قفصٍ مهجورٍ كان لطائر
حبٍّ جفَّ وذابْ
كنتُ امرأةً فقدت كل الأحبابْ،
ورأيتُ الليلَ على الأعتابْ
شيخاً فى جلبابٍ مقطوعٍ
حافى القدمين، هلُوع.
حين رآنى.. حيّانى
مسّ بكفيه شعرى،
وطوانى
فاهتزت منى الأوصالْ
وقعدت على الأرض..
مكانى
لم يبق على الأرضِ مكانْ.
لكنّ الليلَ زمانْ
بعثر فى كفىَّ النجمَ وغابْ.

٣ – رجـــلُ وامــــرأة

لكَ أن ترى..
أو لا ترى
من بينِ جدران البيوت المستكنةِ
والرياحِ المطمئنةْ
رجلُ يلاحقُ امرأةْ..
رجلُ بلا وجه..
وامرأة بلا جسد تسير..
كانا على شفة السعير:
خطان طوليانَ ينضويان عبر الأفق..
لا بل يضمران

يتحاوران بلا حجابْ
يتصارحان بلا خطابْ
وعلى المدى الرحبِ استفاق الليلُ
حدّقَ باضطرابٍ

ثم علّق مئزرهْ.

٤ - عزلـــــة

لا تقتربْ
الشاطىء البعيدُ عنا يحتجبْ
والسفنُ التى انجلتْ من البحارِ لن تعود.
الساعة الآن تميل للمسا..
والريحُ تغرقُ المدى
والرمل يسرى مسرعاً نحو المدن
الدور حمرُ والنهرْ
وجه عجوزٍ يحتضرْ..
وكل ما ظلّ هنا..
عينان تنظران نحو بيت من خشب
وطائر يلمُ اعواد الحطبْ.

٥ - ســـطح الـــدار

عندما عاد الحمامْ
فوق سطح الدار.. قلنا:
ربما الغائبُ عادَ
بعدما امتدَّ الفراغُ
أذرعاً مفتوحةً حول المدينة.
وتوارى الحزنُ.. اخفته المياهْ.
فوقِ سطح الدار يلتمُّ الحمامْ
خبرٌ يأتى من المجهولِ أو يأتى لنا المجهولُ..

قلنا
فى ثنايات النهارْ..
من شقوقِ البابِ إذ تأتى رياحُ

فتقولُ:

مرَّ بى من بين وديان الظلامْ.
فوق سطح الدارِ اطعمنا الحمامْ
وكتبنا فوق كفَّ الغيم رمزاً..
واختبأنا بين طيَّات الكلامْ.

٦ – دور

تنوءُ الدارُ فوق الدارِ
يتكئُ الجدارُ على الجِدارِ
تظلُّ اقبيةُ المدينةِ..

٧ – بيـــــتٌ عتيـــــق

بيتٌ حلمانٍ..
بيتٌ يسكنُ بين الشاطئ والبستان
بيتٌ يتنفسُ فى الظلمة.
خشبٌ أبوابه مغلقةٌ
والهدأةُ تسرى فى الجدران
تمتد الشرفة فى الريحِ..
لكأنِ الشرفةَ عينانْ
بيتٌ كان..
أبوابٌ لا تفتحها الأيدى
وبلاطٌ يغرق بالنسيانْ..
الليلةُ إذ حضر القمرُ
وسرى فى الأفقِ غمامْ
استيقظ عند الشرفة سربُ حمامْ
ومشت فوق السور المهجورِ يدانْ
قامَ البيتُ
وزلّت منه القدمانْ

جميع هذه القصائد كتبت ما بين ١٩٩٠ ، ١٩٩٢.



بياه ريتشاردز

امرأة سوداء تتحدث

ترجمة: محمد عبد السلام

أعرف أنى امرأة سوداء
يجب أن أقول شيئاً عن المرأة البيضاء،
التى مات لأجلها زوجى وأبنائى وآبائى،
وتجمدت دماؤهم فوق المقاعد الكهربائية
وخنقهم حبل المشانق
وأحرقتهم نيران الغوغاء
وكتبت رغبة الأسياد البيض عليهم
أن يقتلوا لأجل الكسب
كل هذا يعطينى الحق
فى الحديث عن النسوة البيض كما يجب أن يكن
عندما نقف فى تساوٍ تام
عندئذ تكون المرأة هى المرأة
بلا تمييز فى اللون أو الطبقة الاجتماعية
وكل ما يدفعنى للحديث الآن سيكون قد مضى
ويا للفرح، إنه قد مضى
لكنه مازال ملحاً قوياً حتى الآن
ولكى أكون صادقة، علىَّ بالمصارحة
وأن أقول كيف تتراءى لى المرأة البيضاء
النسوة البيض وقفن يرتدين ثيابا ملطخة بالدماء مستعبدات.
يقتلن أبنائى ويقهرننى بأيد زانية

ماذلك الشيء العظيم الذى لأجل بقائه
لابد من نهش جسدى؟
وكيف تولد هذا الفزع فى الدنيا؟
فلنرجع إلى التاريخ
الذى جُعلت ملكاً شرعياً له
يا عزيزتى البيضاء
ولم تقاوميه.
ولْتَعيِ أولاً أننى لا أسخر منك
لكنى حاربت لأجل حريتى
وأحارب الآن لأجل توحدنا
فكلنا نساء، وما يسيء لى ويقتلنى
ينتهى بك إلى مثواك الأخير
وهكذا نتقاسم مصيرا مشتركا على أيدى الطغاة
فإن هم كانوا قد اصطادونى بالأغلال والبنادق
فقد اصطادوك بالكلام المعسول
خوفاً من اكتشافك الخلل.
هذا الشر الذى جردك من اسمك
صوتك
سلطتك
هذا الجشع القاتل الذي ضيعك وضيعنى
هذا السيد الأبيض الذى استحوذ على عقلك
بفكر مسموم وقال:
(إن الجسد الأبيض هو الأفضل)
ومن هنا جاء الفهم الشائن
فاشتراك ونفاك واعتصر رقتك اليافعة
ومحا ربيعك ومزّق قلبك
وفصل أفضل ما فيك عما يمكن أن تقوليه
فكرّى، اشعرى
واعرفى كيف تقولين الحق.
وإنك لم تقاومى بل فكرت فى عبوديتى
كى تتحملى عبوديتك

نعم.. إن لؤلؤاتى كانت حبات من العرق
اعتصرها الألم من جسدى
وبدلا من الحلى حول يدى
تحليت بالعروق المختنقة المتفجرة
وكانت زينتى هى جراح السوط
وكانت ماستى دمعتى
وبدلا من المكياج على وجهى
لبست قناعاً صلبا من الخوف
كى أرى دمى يُباح
وأنت ترين، وما احتججت
غير أنَّك نعمت بالعبودية الَوردية
واعتقدت أن دمائى المسالة تؤكد سيادتك
ولأن سوارك كان من الذهب
لم تلاحظى أنه خفض صوتك
ولأن الماس يطوق ذراعيك
فإنك لم تندمى على الكسل الذى فرضه عليك
ولم تستطيعى معرفة أن الحلى الذهبية
التى تطوق معصميك ما هى إلا أغلال
تزج بك في طريق العبودية الاقتصادية
ومع أنك تحملين اسم زوجك
إلا أنك لا تملكين ثقته.
أنجبت بنين
وأنجبتُ أنا أيضا
لا ليس طوعاً
فإن كان قد اشتراك
فقد اغتصبنى
وحاربت
ولم تحاربى من أجل نفسك ولا من أجلى
ووقعت فى شراك التسيد ولم تنطقى بأى لوم
ويظل عزاؤك الوحيد قطعة حلى جديدة
يا إلهى، كم يكون خوف المرأة عظيما

من أجل حجر بارد
لا تدافعين عن الشرف والحب والكرامة!
وحملتنى بسخرية زواجك المخزية
وكوِّمتِ كراهيتك فوق ظهرى وأنا امرأة أيضاً...
لكنى عبدة أكثر من كونى امرأة
وعندما يضاجعنى زوجك وأنجب ولده
ثم يبيعه بعيدا عنى
فتشبعين رغبتك فى الانتقام
هل تفهمين:
لم أكن فى ذلك عدوَّة لك
ولم أكن مصدر محنتك
بل كنت صديقة
حاربت.. ولكن لم تساعدينى فى ذلك
معتقدة أنك تساعديننى أنا فقط
فعيناك المخدوعتان لم تريا ما وراء عبوديتى
ولم تر أنك فاسدة.
نعم لقد أدنتنى حتى الموت
وأدنتك حتى الفساد
وضاع قلبك، أهلكته الكراهية وأنهكه الكسل
ومازلت تلعبين دور السيدة التى يسجنها الغرور
ومن الإنصاف أن تقولى أن خوفك يوازى طغيانهم
وتخافين من حضانة صغارك
حتى لا يضايق ثديك المترهل نظر سيدك
فيهرب إلى أخرى أكثر جمالا
وهكذا تركت صغارك لى
هؤلاء الصغار هم لحمك ودمك
فرضعوا منى الحياة.
وعندما كنت أرضعهم كنت أعرف أنى أرضع صغار أعدائى
كان بمقدورى أن أكذب وأقول إن صغيرك قد شبع، حتى مات من الجوع
ولكنى لم أجد من الشجاعة
ما يجعلنى أقدم على قتل البراءة اليتيمة.

وتمنيت لو أن الفقراء منكم أدركوا حقيقة الأمر
ووضعوا أيديهم فى يدى وأصبحنا غالبية
لننقذ حياتنا الضائعة منذ أمد بعيد
لكن لا...
ازداد الأغنياء غنى وسعدوا بذلك
بينما يظل للفقراء التظاهر
يسعون من خلال الوحشية القاتلة
لإقناع أنفسهم بأن الباطل هو الحق..
وهكذا فقد استغل الأسياد البيض
لون بشرتك ليجعلوا عبوديتك أبدية
ويجلبوا الحسرة لى
وليس خطأ أن صورة جسدك العارى
على التقويم تعلن عن التواريخ المشئومة
وهذا ما يخططونه لك
وهذه هى الخطيئة التى يلقون بك فى هوتها
فالموت لى.. وأكثر من الموت لك.
ماذا أنت فاعلة ؟
هل ستحاربين معى؟
الآن وقد عرفتِ أن السيادة البيضاء عدو لك وعدو لى
فلتحذرى عندماً تتحدثين معى
ولا تذكّرينى بعبوديتى
فأنا أعيها جيدا والأحرى بك أن تخبرينى عن عبوديتك
وتذكرى أنك لم تعرفينى قط
وكنت ترِيْنَنِى فقط كما كانت تمليه عليكم سيادتكم البيضاء
فلا.. لن أكون إلا نفسى
حرية، عدالة، سلام، رخاء لكل إنسان، سيدة، طفل
يمشى فى ربوع الأرض
وهذه هى قضيتى
وإن كنت ستحاربين معى فسأمد إليك يدى
لعل أرضنا تكون أرض السلام
والمساواة



مُقابلة



فيغات خان تتحدث عن النشاط النسائي في الباكستان

أجرت المقابلة: عزّة مصطفى

– ما هى العلاقة بين الحركة النسائية، والنظام الحاكم فى البلاد؟.

يوجد فى الوقت الحاضر مجموعات نسائية متباينة، فهناك جمعيات نسائية، ونساء يعملن لإيجاد حركة نسائية، والجمعيات النسائية تسعى للحصول على مزيد من الحقوق، والمكاسب، فى ظل الأطر والقوانين الموجودة وهذا لا يقتضى مجهوداً مكثفاً لدراسة أو تحدى هرمية السلطة فى تلك المؤسسات، كما هو الحال فى الحركة النسائية، ولكن الحركة النسائية تعمل من خلال هذه الجمعيات أيضاً، وعناصرها لا يقتصر طموحهن على الوصول إلى المساواة فى الحقوق فقط، بل يحاولن أن يبرزن فيما ومع من تكون هذه المساواة أيضاً، وهذه الحركة تهتم بالتغيير الهيكلى فى كل مجال سواء أكان اقتصاديا أو سياسيا... إلخ.

هناك أيضاً أشكال من النضال من قبل طبقة المدن المتوسطة التى تتمحور حول «منتدى حركة النساء»، وهى منظمة ناجحة أتاحت الفرصة لتواجد منظمات أخرى على ساحات العمل النسائى من خلال أنشطتها المتنوعة. سينذيانى تاحرون (س.ت) هى. بمثابة منظمة اخرى تُعنى بحرية المرأة، وقد بدأت هذه المنظمة كجناح نسائى داخل مجموعة حزب سياسى يسارى مستقل، وهى يسارية الاتجاه، تتكون تلك الحركة من عشرين ألفاً من العضوات العاملات المتنوعات ماعدا العضوات الفلاحات. وفى الواقع ترأس تلك الحركة (س.ت) فلاحة. تتضح ملامح تلك الحركة من خلال ثلاث تناقضات. المسألة القومية، المسألة الطبقية، المسألة الجنسية، وعلى صعيد القضايا المتعلقة بالدولة، تتناول (س.ت) المسألة

فيغات خان سيدة باكستانية من أبرز الوجوه العاملة فى حقل العمل النسائى بباكستان والدارسين لأوضاع المرأة الباكستانية.

القومية على نحو يهدف إلى تحييد أصحاب الأراضى المستأثرين بالسلطة، تمهيداً لطرح قضية التمييز النوعى بين الجنسين، وتناضل (س.ت) نضالاً قوياً فيما يتعلق بضرورة تعليم المرأة، وأشكال اضطهادها مثل ضرب الزوجات مثلاً.

لا تهتم تلك الحركة بالقوانين وتشريعات الأحوال الشخصية. إن كفاح المرأة فى باكستان ينحصر فى قضايا التعليم، واضطهاد النساء وما إلى ذلك، ويعد العنف الموجه ضد المرأة من أكثر اهتمامات هذه المنظمة.

وهناك فرق فى تحليل الأسباب الخاصة بالعنف ضد المرأة بين حركة المنتدى و (س.ت).

فالمنتدى يُرجع العنف ضد المرأة إلى القوانين المتعلقة بالأحوال الشخصية والسلطة العسكرية، وهذا، بطبيعة الحال، يدخل فى نطاق نظام الدولة الذى يجب أن يخضع المرأة لاعلى مستويات المحاكم.

من جانب آخر، تحاول حركة (س.ت) أن تتعامل مع موضوع العنف على المستوى الفردى وعليه فهى تعتنى بالضحايا من النساء وتعاونهن وتساعدهن على تحسين أوضاعهن.

- وماذا عن الاصوليات المسلمات، ما هو ردود أفعالهن بالنسبة لهذه الأوضاع.

- تهتم الأصوليات المسلمات بصفة عامة بتلك الحالات المتعرضة للعنف، وترجعها إلى عدم وجود دولة إسلامية ومع ذلك فهن ينضمن إلى صفوفنا فى بعض المظاهرات، وقد حدث ذلك أثناء حادثة اغتصاب ممرضات من قبل عساكر.

وربما يأتى التشابه فى المواقف العملية بيننا وبين الأصوليات إلى أن الاصول الطبقية والثقافية فى الحالتين متشابهة، والحوار والنقاش بيننا لا ينقطع.

- وهل توجد مجموعات نسائية أخرى موجودة حالياً فى البلاد؟.

- هناك مجموعات نسائية تندرج ضمن أنشطة منظمات حقوق الإنسان، والبيئة، وأنشطة الصحافة، ومعظم هذه المجالات جرى تأسيسها من قبل النساء، ويرجع ذلك فى تقديرى إلى تعدد وتنوع صلات النساء فى المجتمع والخارج، واختلاف تياراتها، بالإضافة إلى أن النساء لا يعملن منفردات، بل هناك رجال يشاركونهن فى كثير من الحالات، على سبيل المثال؛ هناك حركة ضد الاغتصاب، مكونة من رجال ونساء معاً، كما أن هناك نساء يعملن فى المجال السياسى من خلال الأحزاب، وهن ذات خلفية ثقافية اجتماعية غربية مثل «بنات الإسلام» التى تعمل مع فريدة شهيد.

- ما هى الأسانيد المستخدمة للدفاع عن ضحايا الاغتصاب اللواتى يتهمن فى النهاية ويعاقبن على الزنا،

- نحن لا نلجأ إلا إلى القوانين الوضعية للدفاع عن النساء فى هذه الحالة وهى قوانين إقامة الحدود، فلا يوجد بديل لها، وعليه فقد لجأنا إلى القانون الذى يستلزم وجود أربعة شهود على واقعة الزنا، أولاً يمكن للمدعى العام توجيه التهمة للمرأة فى حالة عدم وجود هؤلاء الشهود، وقد طالب المنتدى علانية بإقامة دولة علمانية وهى

شجاعة فى مثل ظروف البلاد الراهنة لأن الأمر أصبح «إسلام ضد الإسلام»، فهناك تحريفات كثيرة تحدث وجرائم ترتكب باسم الاسلام.

من جانب آخر، نحن نعانى من الاغتصاب السياسى وهذا سلاح تستخدمه الدولة حتى تقتل روح النساء الفاعلات إذ أنها تختبىء وراء أيدى قذرة تقوم بذلك العمل ولا يمكن الإمساك بها فى هذه الحالة.

س : ماهو رد فعل المجموعات النسائية على هذا الأمر؟

جـ : إنها مشكلة بالطبع . إذ أن النساء تتحرجن من سرد قصة إغتصابهن. ولكن هناك بصيص من الأمل عندما أذاعت إمرأة ذات عائلة عريقة سياسياً على الملأ ما حدث لها (وكان أبوها أقرب صديق لمحمد على جينا) وقد شجع هذا، النساء الأخريات على كسر الخوف من التحدث عن الاغتصاب علانية. هذا وقد جسد ذلك نقطة تحول فى الحوار (أو الجدل)؛ إذ أن على الرغم من أن النساء تتحدثن قليلاً عن حالات الاغتصاب إلا أنه لايتم القبض على المغتصبين.

ويدرك القضاة أبعاد العقاب للمغتصبين. إذ أن عقوبة الإعدام لن تمكن عملية القبض على المغتصبين. وقد وجدت حركة النساء نفسها فى عزلة بسبب رفض مبدأ عقوبة الإعدام للمغتصبين.

ولكن هناك تغير الآن. إذ أن بنازير بوتو أصدرت بيانا عن موضوع الاغتصاب السياسى بعد ما كانت تتجاهل وضع المرأة منذ ١٩٧٧. وهذا فى حد ذاته مؤشر طيب يبشر بتحسن الأحوال فى المستقبل.

س : إذن ما هى المشكلة الأساسية فى رأيكم التى تواجه المرأة الباكستانية اليوم؟

جـ : تمثل عملية إرساء نظام إسلامى المشكلة حالياً. وتعمل النساء الباكستانيات على مقاومة هذا طوال الوقت. فعندما كان زيا فى الحكم حرم على النساء الرقص فى الأعياد وذلك بمقتضى حكم سنوى لمدة عشر سنوات. والسؤال هو لماذا أصدر ذلك سنوياً؟ اللهم إن أحدا لم يعر هذا الشأن أدنى اهتمام؟

إن أيديولوجية الدولة قد خلقت لضعف المرأة، فقد بدأ الرجال يشعرون بأنه يمكن أن يقولوا أى شئ لأى إمرأة فى الشارع.

وعلى سبيل المثال، فقد جاء رجل غريب نحوى قائلاً : «لقد قال الرئيس إنه يحب أن يطبق الإسلام دستورياً فلماذا لا تغطى رأسك؟».

لقد أرادت الأحزاب أو الجماعات الإسلامية السيطرة على التعليم والإعلام والثقافة ولكن لم يتم التصويت لحسن الحظ لتلك الجماعات فى باكستان.

وفى الواقع تشكل تلك الجماعات ٨٪ من كل الأحزاب اليمينية. وهذا يضعهم فى موقف الدفاع إذ لم يتمكنوا من كسب مركز محلى.

ويوجد الآن إثنان وسبعون مذهبا فى باكستان، على استعداد للقيام بالحرب باسم رؤيتهم الخاصة بإقامة دولة إسلامية، وقد بدأت تلك الحرب بالفعل بين عصابات.



المرأة و الأحوال الشخصيّة



قانون الأحوال الشخصية في تونس

بين العلمانية المفترضة وجذور التراث الإسلامي

د. نصر حامد أبو زيد

من أهم ركائز أطروحات ما يطلق عليه اسم «الصحوة الإسلامية» فى عالمنا العربى الادّعاء بأن النخبة الحاكمة التى قادت حركات الاستقلال السياسى قد استسلمت للتأثير الغربى ثقافياً وفكرياً وحضارياً. بمعنى أن معركة الاستقلال قد حققت نتائجها على المستوى السياسى الشكلى، فى حين تمت إعادة هيكلة المؤسسات الاجتماعية والقانونية والثقافية طبقاً للنموذج الحضارى الغربى. وقد أدى هذا - فيما يرى مفكرو «الصحوة» - إلى نوع من التبعية الأكثر وحشية من التبعية السياسية السابقة. ذلك أن محاولة تحقيق النهضة طبقاً للنموذج الغربى قد أدت إلى إسقاط الهوية الثقافية والحضارية للشعوب العربية الإسلامة، الأمر الذى أدى إلى فشل هذه المحاولات فشلاً ذريعاً ملموساً على جميع المستويات.

وقد يتم التعبير عن الأطروحة السالفة بطريقة ديماجوجية إعلامية بالقول إن النخبة الحاكمة العربية هى نخبة «عميلة» فى الأساس، لأنها حاولت استيراد «العلمانية» الغربية وحاولت فرضها على مجتمعات إسلامية فى حقيقتها وجوهرها. وبما أن الإسلام يضاد العلمانية ويلفظها لأنها تقوم أساساً - فيما يرى مفكرو الصحوة أيضاً - على الإلحاد وتفصم العرى الوثيقة بين الدين والمجتمع - هكذا يقولون - فقد انتهى أمر مشروعات التحديث والتنمية إلى الفشل المحقق. بل يواصلون القول بأن الهزائم التى تتوالى على الأمة العربية والإسلامية تجد تفسيرها فى محاولات «العلمنة» التى تتعارض مع هويتنا الثقافية والحضارية.

وللتدليل على مشروعية الأطروحة يستند الإسلاميون المصريون إلى تجربة الستينات - الحقبة الناصرية - ويتهمون عبد الناصر بالعلمانية والعمالة ومعاداة الإسلام والمسلمين. ويستند الإسلاميون التونسيون إلى تجربة بورقيبة فى تونس، ويستشهدون بكثير من

الوقائع الدالة على معاداته للرموز الإسلامية، مثل هجومه الساخر على الزى الإسلامى ومجاهرته بالإفطار فى شهر رمضان .. إلخ.

وليس من مهمتنا هنا مناقشة مدى صحة هذه الأطروحة، ولا الدفاع عن عبد الناصر أو بورقيبة. ويكفينا هنا محاولة اكتشاف مدى «العلمانية» المنسوبة إلى نظام بورقيبة، وذلك من خلال تقديم قراءة تحليلية محايدة قدر الإمكان لقانون الأحوال الشخصية لنرى مدى بعده - أو قربه - من اجتهادات فقهاء المسلمين فى مجال الشريعة.

ويتحدد القرب - أو البُعد - من خلال حصر المتغيرات اللافتة للانتباه فى قانون الأحوال الشخصية الصادر عام ١٩٥٧م، والذى بدأ العمل به من شهر يناير من نفس العام، وكذلك بعض الإضافات الصادرة بالقانون ٤٦ لسنة ٦٤ الخاصة بالولاية والتبنى من جهة، والمتعلقة بضرورة تقديم شهادة طبية بالخلو من الأمراض قبل الزواج من جهة أخرى. والمتغيرات التى سنتوقف أمامها تحديداً هى تلك الخاصة بوضع المرأة من حيث علاقتها بالرجل من جهة، ومن حيث تكييف دورها الاجتماعى ومكانتها الاقتصادية من جهة أخرى.

وليس التوقف عند المتغيرات الخاصة بالمرأة فى قانون الأحوال الشخصية مجرد اختيار عشوائى، بل هو اختيار لمنطقة ذات حساسية خاصة فى الهيكل الاجتماعى. وبحكم حساسية هذه المنطقة فإن الأحكام المتعلقة بها تكون كاشفة أكثر من غيرها لمؤشرات الحركة فى السيرورة الاجتماعية. بمعنى أن القوانين والأحكام المحددة لوضع المرأة ومكانتها تكشف أكثر من غيرها عن مدى تحقق «حقوق الإنسان» فى المجتمع المعنى. وهذا هو المؤشر الأكثر صدقاً لتحديد مدى «تقدم» المجتمع. لا عبرة هنا إذن بالشعارات، ولا بالقصائد والأغانى والأناشيد، ولا باحتفالات عيد الأم أو عيد الأسرة، ولا بالخطب السياسية أو الدينية أو الحزبية التى قد يكون بعضها كاشفاً عن موقف جزئى متقدم هنا أو هناك.

والمتغيرات الملحوظة فى القانون المشار إليه يمكن تعدادها كالتالى:-

١ - منع تعدد الزوجات. وكل من تزوج وهو فى حالة الزوجية وقبل فك عصمة الزواج السابق يعاقب بالسجن لمدة عام وبخطية (غرامة) قدرها مائتان وأربعون ألف فرنك، أو بإحدى العقوبتين (ولو أن الزواج الجديد لم يبرم طبق أحكام القانون) (أضيفت العبارة الأخيرة فى التعديل بالقانون ٧٠ المؤرخ فى ٤ يوليو ١٩٥٨)

(المادة الرابعة من الكتاب الأول: الفصل ١٨)

٢ - فى المادة السادسة، الفصل ٢٣ يحدد القانون واجبات الزوج فى الإنفاق على الزوجة ورعايتها، ولكنه يضيف هذه الإضافة التى نراها مهمة: والزوجة تساهم فى الإنفاق على العائلة إن كان لها مال.

٣ - فى الفصل ٣٠ من الكتاب الثانى الخاص بالطلاق يسلب القانون الزوج حق

الطلاق الحر: لا يقع الطلاق إلا لدى المحكمة. وهذا الطلاق إما أن يقع بالاتفاق بين الزوجين أو بناء على طلب أحدهما. وفى الحالة الثانية لابد من تعويض الطرف الآخر. وبخصوص المرأة المتضررة من الطلاق يجرى تعويضها بجرية (نفقة) تدفع لها بعد انقضاء العدة مشاهرة، وبالحلول على قدر ما اعتادته من العيش فى ظل الحياة الزوجية بما فى ذلك المسكن. هذه الجراية قابلة للمراجعة ارتفاعاً وانخفاضاً بحسب ما يطرأ من متغيرات. وتستمر إلى أن تتوفى المفارقة (المطلقة) أو يتغير وضعها الاجتماعى بزواج جديد أو بحصولها على ما تكون معه فى غنى عن الجراية. وهذه الجراية تصبح دينا على التركة فى حالة وفاة المفارق. وتُصفَّى عندئذ بالتراضى مع الورثة أو عن طريق القضاء بتسديد مبلغها دفعة واحدة يراعى فيها سنها فى ذلك التاريخ. كل ذلك مالم تختر التعويض لها عن الضرر المادى فى شكل رأس مال يسند لها دفعة واحدة.

٤ - فى قوانين الحضانة (الكتاب الخامس) ينص الفصل ٥٥ على جواز امتناع الحاضنة من الحضانة ولا تجبر عليها إلا إذا لم يوجد غيرها. ومن السهل أن نفترض هنا أن إطلاق اسم الحاضنة يشمل الأم، فلا تجبر على حضانة الطفل إلا إذا امتنعت الحاضنات. وفى الفصل ٥٩ بشأن عدم جواز حضانة حاضنة على غير دين الأب - إذا لم يتم المحضون الخامسة من عمره - يستثنى القانون «الأم» من عدم الجواز هذا. هذا الاستثناء يؤكد - أو يفيد - قراءتنا للفصل ٥٥ على أساس أن كلمة «حاضنة» تشمل الأم.

٥ - فى مسألة إثبات النسب (الكتاب السادس) تنص المادة ٦٨ أنه يثبت بالفراش (المعاشرة الزوجية) أو بإقرار الأب أو بشهادة شاهدين من أهل الثقة. وما دمنا بصدد الشهادة فمن الضرورى الإشارة إلى المادة رقم ٤ من الباب الأول (الحالة المدنية) فى التعديل المشار إليه بأنه يشترط فى الشاهد - فى أىٍّ من الحالات المدنية أو الشخصية - أن يكون قد بلغ سن العشرين، ولا فارق بين الذكر والأنثى فى الشهادة.

٢

تلك هى أهم المتغيرات الملحوظة فى قانون الأحوال الشخصية التونسى، ولعل أهم تلك المتغيرات من منظور الذين يطالبون بتطبيق أحكام الشريعة تطبيقاً حرفياً أمران: الأول منع تعدد الزوجات، والثانى جعل الطلاق مرهوناً بحكم القضاء لا مرتهناً بإرادة الزوج. ويستند دعاة تطبيق أحكام الشريعة فى اعتراضهم على الأمرين السابقين إلى أن القانون «يحرّم ما أحلّ الله»، فإذا كان الله قد أباح تعدد الزوجات فى قوله تعالى: «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع، أو ما ملكت أيمانكم» فإن تحريم هذا المباح ومنعه

يعد مناهضة لشرع الله. أما اعتراضهم على البند الثانى الخاص بجعل الطلاق مرهوناً بحكم القضاء فسنعود إليه بعد مناقشة هذا الاعتراض.

ولا سبيل أمامنا الآن لمعرفة الأسانيد والأدلة الشرعية التى استند إليها المشرّع التونسى حين وضع مادة تحريم تعدد الزوجات، أو بالأحرى منعه. ومع ذلك يمكن لنا أن نتخيل أنه ربما استند إلى بعض القواعد الفقهية الخاصة بالمصالح المرسلة أو «درء المفاسد» أو «الاستحسان».. إلخ. وفى هذه الحالة يمكن لدعاة التطبيق الحرفى للشريعة أن يدخلوا فى سجال عنيف حول معانى تلك القواعد الفقهية ومجالات تطبيقها، بل يمكن لهم أن يدّعوا أن «تعدد الزوجات» من المباحات المنصوص عليها والتى لا يمكن أن تُعارض بأى قاعدة من تلك القواعد الفقهية. ويبدو أن مسألة «تعدد الزوجات» تمثل عند بعض الاتجاهات السلفية - وخاصة فى السعودية - أمراً إيمانياً يقترب من حدود السّنن الواجبة الاتباع. بل يرى البعض أنها من السنن التى أوشكت أن تندثر أو تموت - بحكم تعقد مسئوليات الحياة واستحالة الكفالة الاقتصادية لأكثر من أسرة بالطبع ! - وأن واجب المسلم الحقيقى الحفاظ عليها وإحياءها. ويبالغ البعض إلى حد الزعم بأن اختبار مدى إيمان المرأة / الزوجة ومدى صلابته يتحدد من خلال مدى قبولها - عن طيب خاطر - أن تشاطرها امرأة ثانية الزواج من زوجها، وربما ثالثة ورابعة.

وأيًّا كانت الحجج والأسانيد التى يمكن للمشروع التونسى أن يقدمها سيجد السلفى مجالاً للطعن فيها. ويكفى هنا أن يثير مبدأ «لا اجتهاد فيما فيه نص» فينتهى النقاش، ويمتلىء السلفى زهواً بلذة الانتصار. لن يفت فى عضد السلفى هنا أن نقول له: ولكن عمر بن الخطاب تخطى حكم النصّ فى عام الرمادة ولم يقطع أيدى العبدين اللذين سرقا سيدهم، بل وتهدد السيد بأن يقطع يده هو إن عادا للسرقة. فعل عمر بن الخطاب ذلك والنصّ موجود قطعى الدلالة، فكيف أباح لنفسه الاجتهاد؟! وغاية ما يمكن للسلفى أن يرد به أن عمرا صحابى جليل، كان الوحى ينزل موافقاً لرأيه، وأن اجتهاده اعتمد - ولابد - على قرائن وشواهد تجعل الحادثة غير واقعة تحت حكم النصّ.

وعلى أية حال لن يفيدنا السجال مع السلفى الحرفى، لأنه يحمل عقلاً لا يقبل النقاش أساساً، وربما يكفينا هنا - من باب أداء الواجب ليس إلا - أن نكشف له عن الحكم الحقيقى للنصّ فى مسألة «تعدد الزوجات» تلك. وليس يعنينا هنا أن يكون ما نطرحه قد دار فى عقل المشرّع التونسى أم لم يدر، ذلك أن القضية أهم من نصّ قانونى قد يتغيّر بين لحظة وأخرى فى سياق الانقلابات السياسية والفكرية فى العالم العربى. ونبدأ بالنص الذى يبيح تعدد الزوجات من منظور السلفى: «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع أو ما ملكت أيمانكم»، وسيدور نقاشنا حول هذا النص فى محاور ثلاثة:

١ - المحور الأول: سياق النصّ ذاته، والسؤال هو: لماذا يتمسك السلفيون الحرفيون

بدلالة النصّ متجاهلين دلالة: «أو ما ملكت أيمانكم»؟! لماذا يتم تغييب إباحة معاشرة «ملك اليمين» مع أنها منصوص عليها بنفس الدرجة من الوضوح والقطع؟ الإجابة عن هذا السؤال تكشف للسلفى لا عن تهافت موقفه وضعفه إزاء هذا النص فقط، بل عن تهافته وضعفه فى رؤيته للحياة بشكل عام، ناهيك بالنصوص الدينية. إن السلفى فى الحقيقة لا يُغيّب دلالة «ملك اليمين» عامداً متعمداً، بل إنه لا يكاد يرى هذا «الغياب» الذى فرضته سيرورة الحياة وتطور الواقع الإنسانى من خلال نضال البشر من أجل استعادة حريتهم التى ارتهنها بعضهم فى سياق نظام اقتصادى اجتماعى قديم. السلفى لا يكاد يحس هذا «الغياب» لأنه يرفض السيرورة والتطور ويعيش خارج التاريخ.

هذا «الغياب» يبرز لنا – ولاحظ المفارقة – ما هو غائب فى وعى السلفى: أعنى تاريخية النصوص الدينية، بما هى نصوص لغوية، وبما أن اللغة نتاج بشرى اجتماعى ووعاء لثقافة الجماعة. وحتى يتطامن عقل السلفى نؤكد له أن الكلام الإلهى – القرآن – فعل تاريخى، حَدَثٌ تحقق فى التاريخ وارتهن بعقل المخاطبين وبطبيعة الواقع الاجتماعى والثقافى الذى تحقق فيه. ولا علينا أن يتمسك السلفى بأساطير الكلام الأزلى القديم المدون بأحرف أسطورية كل حرف منها يشبه جبلاً أسطورياً آخر – اسمه جبل قاف – يحيط بالأرض من أقطارها كافة. لا علينا لأن تاريخية الكلام الإلهى أمر لا يحتاج لدليل من خارج التاريخ ذاته. وهل ثمة دليل من داخل النصّ أبرز من «غياب» حكم «ملك اليمين» لأن الظاهرة ذاتها تجاوزها التطور الاجتماعى للبشر؟!.

إن إباحة «التعدد» حتى العدد ٤ يجب أن تفهم وتفسّر فى سياق طبيعة العلاقات الإنسانية – وخاصة علاقة المرأة بالرجل – فى المجتمع العربى قبل الإسلام. فى هذا السياق سنرى أن هذه الإباحة كانت تمثل «تضييقاً» لفوضى امتلاك المرأة وارتهانها، وخاصة إذا كانت من الطبقات الدنيا داخل القبيلة. والشواهد الكاشفة عن تردى وضع المرأة يمكن استشفافها من كثرة الأحكام الواردة بهذا الشأن فى القرآن، وخاصة أحكام الزواج والطلاق والعدّة والنفقة والميراث .. إلخ. ولماذا نذهب بعيداً والرسول نفسه تزوج بأكثر من أربعة، ولا يستطيع مسلم اليوم أن يتزوج بأكثر من أربعة اقتداء بسنة النبى. والقول بأن إباحة الزواج بأكثر من أربعة حكم خاص بالنبى دون سائر المسلمين لا يتعارض مع كون ذلك السلوك كان هو السلوك الشائع قبل الإسلام بأشكال مختلفة وتحت مسميات متعددة. فى هذا السياق نرى أن تحديد العدد بأربعة يمثل – تاريخياً – نقلة فى طريق تحرير المرأة من الارتهان الذكورى، وهى نقلة تكتسب أهميتها من مجمل التشريعات الخاصة بالمرأة فى النصوص الإسلامية. وبما هى نقلة نحو التضييق، فإن حصر الزواج فى امرأة واحدة بعد خمسة عشر قرناً من تطور البشرية يعد نقلة طبيعية فى الطريق الذى بدأه الإسلام. يتأكد هذا القول من المحور الثانى فى مناقشتنا للنصّ الحالى.

٢ - فى هذا المحور نضع النص فى سياق القرآن كله، بعد أن حاولنا فى المحور السابق مناقشته فى سياقه الداخلى. ووضع النصّ فى سياقه الأوسع يكشف لنا عن بُعد مهم من أبعاد الدلالة، هو البُعد المضمر أو «المسكوت عنه» فى الخطاب. فى نصوص أخرى يتحدث القرآن عن نفس القضية - قضية الزواج والزوجات - فيقول: «وإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة». هذا النَّص يؤكد استدلالنا فى المحور السابق عن طبيعة الحركة التى يحدثها النصُّ فى وضع المرأة فى الواقع الذى يخاطبه الوحى. لكن الآية التالية - فى نفس الموضوع - تحسم الموقف تماماً وتكاد تلغى «التعدد» الذى يتمسك به السلفى: «ولن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم». إن دلالة الآية بحسب منهج التحليل اللغوى يعنى نفى العدل بين النساء - فى حالة التعدد - نفياً مطلقاً أبدياً لا فكاك منه. يتبدى هذا من خلال بناء الجملة الشرطى أولاً، ومن خلال استخدام أداة الشرط «لو» ثانياً، وهى الأداة التى تفيد امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الشرط. ومعنى هذا التركيب أن الحرص على العدل - مجرد الحرص - لن يقع، وعلى ذلك يمتنع وقوع الجواب «العدل» امتناعاً كلياً. لكن الأهم فى التركيب القرآنى للآية بدؤها بأداة النفى «لن» التى تفيد «التأبيد»، أى نفى حدوث الحدث فى الحاضر وفى المستقبل معاً، هذا بالإضافة إلى تقديم جواب الشرط المنفى على فعل الشرط المنفى هو أيضاً بالأداة «لو». نحن إذن إزاء حالة من النفى المركب على مستوى الدلالة، نفى إمكانية العدل بين النساء نفياً أبدياً، بل نفى محاولة الحرص على تحقيق هذا العدل.

هذا النفى المركب المعقد للعدل فى حالة تعدد الزوجات، إذا أضفنا إليه أن «العدل» مبدأ من المبادئ الجوهرية فى الإسلام، يعنى أن ثمة تعارضاً - من وجهة نظر القرآن - بين «المبدأ» وبين الحكم بالإباحة. والحكم لا يرقى إلى مستوى المبدأ، ذلك أن الحكم حدث جزئى نسبى مرتهن بشروط متغيرة بالضرورة، وهذا ما أثبتناه فى المحور السابق حين قلنا إن إباحة التعدد كانت فى الواقع «تضييقاً» يمثل نقلة - مجرد نقلة - فى وضع المرأة فى ذلك الواقع الاجتماعى الذى خاطبه الوحى. وإذا تعارض الحكم مع «المبدأ» فلابد من التضحية بالحكم. هكذا يكاد القرآن - فى تطور سياقه الداخلى - يحرِّم بطريقة ضمنية - أو بدلالة المسكوت عنه - تعدد الزوجات.

٣ - وهنا ننتقل إلى المحور الثالث والأخير من محاور مناقشتنا للنصّ الخاص بتعدد الزوجات، وهو محور منطقى مبنى على المحورين السابقين ومؤكد لهما فى نفس الوقت. إذا كانت إباحة التعدد هى فى الواقع «تضييق» لتعدد أوسع سابق على حكمها، فإن اسم «الإباحة» لا ينطبق عليها. إن التقييد والتضييق أحكام تعد بمثابة إعادة صياغة قانونية لأوضاع لم تعد ملائمة للواقع الاجتماعى. ومعنى ذلك أن التقييد بأربعة كان صياغة قانونية معدِّلة لحكم اجتماعى لم يعد ملائماً لتطور وعى الجماعة، أو لنقل لم يعد ملائماً لمستوى

الوعى الذى أراد القرآن تحقيقه. وإذا انتفت صفة «الإباحة» عن ذلك الحكم لا يندرج تحت باب «المباحات» فى الفقه الإسلامى. وإذا خرج من باب المباح لم يعد إلغاؤه تحريماً، بل الأحرى القول إن إلغاءه - وقصر الزواج على واحدة - يعد بمثابة تضييق آخر رأى المشروع أنه يناسب تطور المجتمع. وسواء كان رأى المشرّع مصيباً أم غير مصيب فالعبرة هنا أن ذلك التضييق لا يندرج تحت باب «تحريم المباح»، أى أنه يخرج من حيز الأحكام الدينية ويدخل فى حيز الأحكام المدنية.

لقد صنّف الفقهاء المسلمون أحكام الشريعة فى خمسة أصناف متقابلة: فالواجب يقابله المحظور، والمندوب يقابله المكروه، وبين الصنفين يقع المباح الذى لا ثواب على فعله ولا عقاب على تركه. وإذا كان «المندوب» مما يثاب على فعله ولا عقاب على تركه، ويقابله المكروه الذى لا عقاب على فعله ويُثاب المرء على تكره، فإن دائرة العقاب تنحصر فى فعل «المحظور»، الذى هو المحرمات، وفى ترك فعل الواجبات. ومع التسليم بأن «تعدد الزوجات» حكم يقع فى دائرة «المباح»، فإن عدم فعله - ولو بالمنع - لا عقاب عليه بحسب القاعدة الفقهية. ومع ذلك فهذا التقسيم الفقهى لأحكام الشريعة يحتاج فى ذاته لإعادة النظر.

لقد وصلنا إلى أن حكم «تعدد الزوجات» لا يخضع لمقولة «المباح» الفقهية، لأن كل ما سكت عنه الشرع فهو مباح، وهذا الحكم نوع من التقييد والتضييق لحكم عرفى سابق عليه. وقلنا قبل ذلك إن هذا الحكم يمكن أن يتعارض مع مبدأ أعم وأشمل هو مبدأ «العدل»، وهذا يؤكد أنه حكم نسبى مشروط بشروط مؤقتة. ونريد هنا أن نتوسع فى هذه النقطة من أجل مزيد من الإضاءة لمسألة تصنيف الأحكام الشرعية، أو لنقل الشريعة. نستعير هنا تفرقة عادل ضاهر بين المبدأ والقاعدة والحكم، وذلك فى دراسته المهمة جداً بعنوان «اللامعقول فى الحركات الإسلامية المعاصرة» (مجلة «مواقف» العدد ٦٧ ربيع ١٩٩٢م، دار الساقى، لندن). العدالة/ الحرية/ حق الحياة/ السعادة .. إلخ من المبادىء العامة، والقواعد أقل شمولاً من المبادىء العامة: «ومن أمثلتها لا تسرق، لا تزن، لا تشهد بالزور، لا تستغل سواك .. إلخ. القواعد، لاشك، تجد أساسها فى المبادىء. وإن الحض على عدم السرقة أو عدم الزنى أو عدم شهادة الزور وما أشبه ذلك يجد مسوّغه الأساسى فى أن الأفعال التى نُحَضُّ على عدم فعلها هى إما من النوع الذى يتعارض القيام به مع تحقيق الخير العام أو يشكل خرقاً لمبدأ العدالة أو أى شىء آخر من هذا القبيل. وإن عدم فعل ما نُحضّ على عدم فعله فى القاعدة ليس ذا قيمة كامنة (أى ليس غاية فى ذاته) (ص ٩٤ - ٩٥). وإذا كانت القاعدة تستمد مشروعيتها من المبدأ، فإن قيمتها ليست لها فى ذاتها، بل فى ما تحققه من اتساق أو عدم تعارض مع المبدأ.

وإذا سمحنا لأنفسنا بنقل هذه التفرقة من مجالها الفلسفى إلى مجال الفقه لقلنا إن

المقاصد الكلية للشريعة تمثل المبادىء، لكن الذى نعنيه بالمقاصد هنا يجب أن يتجاوز حدود ما وقف عنده الشاطبى مثلاً من الحفاظ على الدين والمال والعقل والعرض والحياة .. إلخ. يجب البحث مجدداً من خلال دراسات عينية وتفصيلية عن المقاصد الكلية التى تعد بمثابة المبادىء العامة. فى مقابل المبادىء تقف القواعد، التى هى بمثابة «المحظورات أو الواجبات»، فى الفقه الإسلامى، وهى تتمثل فى القواعد النابعة بشكل مباشر عن المبادىء العامة أو المقاصد الكلية.

لكن، وكما وضع الفقهاء مبدأ: «الضرورات تبيح المحظورات»، قد تتعارض القاعدة مع قاعدة أخرى فى موقف محدد، أى قد يؤدى التمسك بالامتناع عن فعل محظور إلى الوقوع فى محظور آخر. وهنا لابد من وضع الموقف المعطى فى الاعتبار حتى نصل إلى «حكم» محدد يفرض علينا اتباع قاعدة دون أخرى، أو اختيار محظور دون آخر. هذا «الحكم» الأخير نسبى بالضرورة، ومرتهن بشروط الموقف المحدد، وهو ما يطلق عليه فى الفقه اسم «الضرورات» التى تجعل المحظورات مباحة.

وهكذا إذا كان الفارق بين المبدأ والقاعدة هو بمثابة الفارق بين الكلى والجزئى، فإن الفارق بين القاعدة والحكم هو بمثابة الفارق بين المحظور والضرورة. وإذا عدنا للمفاهيم المستعارة من عادل ضاهر نجد أن الفارق بين القاعدة والحكم يتمثل فى أن الحكم «يقرر ما هو واجبنا الفعلى فى وضع معطى، بينما القاعدة، كما رأينا، لا تقرر سوى واجبنا للوهلة الأولى» (ص ٩٥) والواجب من الوهلة الأولى هو الواجب الذى يتحتم قيامنا به لاعتبار خلقى، هو بمثابة «المبدأ»، «ولكن قد يوجد اعتبار خلقى آخر لا يستوجب مع السابق قيامنا بهذا الواجب. إن الواجب للوهلة الأولى إذن هو واجبنا الحقيقى ما لم يثبت العكس» (ص ١٠٠ - ١٠١). على أساس هذا التصنيف الثلاثى (المبدأ/ القاعدة= الواجب للوهلة الأولى/ الحكم) يندرج «تعدد الزوجات» فى باب الأحكام، ولا يرقى أبداً إلى مستوى القواعد، أو واجبات الوهلة الأولى. ومعنى ذلك أن العدل مبدأ عام يجب مراعاته فى كل القواعد والأحكام، والحكم مسألة نسبية مرتهنة بشروط خاصة، فهو غير ملزم فى كل الأحوال. وحين يكون التمسك به ملغياً لمبدأ مهم فما أسهل التخلى عنه.

لقد أبحرنا بعيداً جداً جداً عن استشراف نوايا المشرّع التونسى التى ليست مهمة لنا هنا، بقدر ما يهمنا تحديد سلامة التشريع من النواحى النصية والفقهية والمنطقية. وإذا تحققت سلامة التشريع من تلك النواحى الثلاث، انتقل من كونه قانوناً مرتبطاً بواقع اجتماعى وثقافى محدد، وارتقى ربما إلى مستوى «المبدأ». هذا بصرف النظر - أكرر - عن نوايا المشرّع وعن مقاصده، علمانية كانت أم إسلامية.

٣

ننتقل الآن إلى مسألة «الطلاق »، ولا أظن أن للسلفى فى الاعتراض على هذا التشريع أسلحة نصية من النصوص الأساسية فى الإسلام. أعنى ليس لديه نصوص يستند إليها تحدد كيفية وقوع الطلاق. إنها مسألة مدنية تنظيمية فى الأساس. وكما أن قوانين «عقد» الزواج قد تطورت - مع تطور بنية المجتمع - من مجرد الإعلان وصيغة التزويج الشفاهية إلى «التوثيق» التحريرى فى السجلات والوثائق، فإن تنظيم مسألة الطلاق - بجعلها أمام القاضى - يقع فى دائرة التنظيم المدنى لأحكام الشريعة. بل هى فى الواقع نوع من التنظيم المحقق بشكل أفضل لبعض مقاصد الشريعة. وخاصة فى مجال الحفاظ على الأسرة، الخلية الأولى فى بناء المجتمع.

إن ترك الطلاق لمجرد اليمين يتفوه به الرجل فى حالة نزاع مؤقت، أو خلاف عارض مسألة تؤكد بدائية العلاقات الاجتماعية على مستوى الأسرة. وهى العلاقات التى يتحدد دور الزوجة فيها فى استرضاء الرجل بكل الوسائل المُهْدِرة لإنسانيتها، وذلك خشية الغضب المؤدى إلى الطلاق. والطلاق فى مثل هذه العلاقات يعد بمثابة السيف المصلت على رقبة المرأة، وخاصة فى مجتمعات لم تستطع حتى الآن أن تمنح المرأة حق الحياة مستقلة منفردة عن حماية الذكر، سواء تمثل فى الأسرة أو تمثل فى الزوج.

وجعل الطلاق مرتهناً بحكم القاضى يحرر المرأة إلى حد ما من جحيم الحياة تحت تهديد سيف الطلاق الماثل دائماً، لكنه وحده ليس كافياً. لذلك وجدنا المشرّع التونسى يجعل الطلاق من حق المرأة كما هو من حق الرجل، وجعل على طالب الطلاق من الطرفين واجب تعويض الطرف الآخر. وهذا معناه أن المشرع ينظر إلى العلاقة الزوجية من منظور التكافؤ المبنى على التعاقد الحر بين طرفين كلاهما حر. هذا الحق لم تنله المرأة فى كثير من المجتمعات العربية الإسلامية، وخاصة فى مصر. ليس من حق المرأة المصرية أن تطلب الطلاق وتناله فى يسر إلا فى حالة واحدة: هى زواج الزوج من أخرى. باستثناء هذه الحالة على المرأة دائماً أن تثبت «الاستحالة الشرعية» للحياة الزوجية. وقضايا الطلاق أمام المحاكم المصرية تستمر بالسنوات لمجرد رغبة الزوج فى إيذاء زوجته نفسياً وعصبياً. قد يثير السلفى هنا اعتراضاً على حق المرأة فى الطلاق، أو على سلب الرجل حريته المطلقة فى ممارسة هذ الحق، مستنداً إلى النصّ القرآنى الخاص بقوامة الرجال: «الرجال قوامون على النساء، بما فضل الله بعضهم على بعض، وبما أنفقوا من أموالهم». لكن هذا الاعتراض يكشف عن بنية وعى السلفى أكثر مما يكشف عن حكم دينى، ذلك أن «القوامة» شأنها شأن «تعدد الزوجات» وشأن حكم معاشرة «ملك اليمين» تعبير عن وضع

تاريخى فى علاقة الرجل بالمرأة، وهو وضع تجاوزته الخبرة الإنسانية وتطور المجتمعات البشرية. الحياة الإنسانية من زاوية علاقة الرجل بالمرأة أضحت قائمة على التكافؤ، وتقسيم العمل أصبح من القواعد الأساسية فى تنظيم الحياة. والرجل الذى ينظر لرعاية المرأة لشئون البيت والأطفال بوصفه وظيفتها الأساسية التى لا تجيد غيرها ينظر للحياة من منظور ضيق، فقد أثبتت المرأة كفاءتها للعمل فى كل المجالات. فى سياق هذا التطور تصبح «القوامة» أمراً مشتركاً بين الرجل والمرأة. إنها نوع من توزيع الاختصاصات بينهما، فتكون «القوامة» للرجل فى بعض الشئون، وتكون للمرأة فى بعضها الآخر. بل إن بعض النساء فى العصور القديمة كانت لهن القوامة فى كثير من الشئون على الرجل. وليراجع السلفى موقف «هند بنت عتبة» زوجة أبى سفيان ومشاركتها فى الصراع ضد المسلمين إلى حد اتهام زوجها أحياناً بالتخاذل والضعف. إن السلفى حين يثير مسألة «القوامة» للاعتراض على تلك التشريعات إنما يقف فى وجه حركة التاريخ كما هو شأنه دائماً.

وكما حرص المشرع على تحقيق مبدأ «التكافؤ» من حيث الحق فى طلب «الطلاق» حرص بنفس الدرجة على ضمان حق «المطلقة» فى حياة كريمة من حيث المسكن وتكاليف الحياة. وخيّرها بين الحصول على «رأس مال» ثابت يضمن لها حياتها، وبين النفقة الشهرية القابلة للزيادة بحسب حركة الغلاء. بل جعل من حقها ذلك بعد وفاة مطلقها بأن ينتزع من التركة ويُستْبَعد بطريقة يتفق عليها الورثة فيما بينهم. القانون المصرى - فيما أعلم - لا يعطى للمطلقة أكثر من نفقة عام (نفقة المتعة)، تترك بعدها نهباً للضياع والتسّول. ومن المؤكد أن المشرع قد راعى فى هذه الضمانات لحقوق المطلقة بصفة خاصة واقع المرأة المتردى فى المجتمعات العربية. بمعنى أن الحرص على تثبيت علاقة التكافؤ بين الرجل والمرأة لم يغفل واقع عدم التكافؤ الاقتصادى بينهما فى الواقع الاجتماعى. المشرع هنا حريص على عدم الوقوع فى المثالية المفارقة لحدود قوانين الواقع الذى تصوغه القوانين، وحريص فى نفس الوقت على أن لا يجعل من الواقع سجناً تؤبده القوانين وتكرس تخلفه وتستسلم لترديه.

من هذا الحرص على التكافؤ اعتبار شهادة المرأة كشهادة الرجل، وأن سن الرشد عند كليهما والمسئولية هو سن العشرين. ولعل هذه المساواة فى الشهادة أن تثير حفيظة السلفى المتزمت الذى يستند فى تبريره للدلالة الحرفية للنصوص إلى الواقع الاجتماعى الذى كان يخاطبه النص، متجاهلاً المسافة التاريخية، والتطور الاجتماعى، الذى يفصل مجتمعاتنا عن ذلك المجتمع الأول. خروج المرأة للتعليم والعمل أصبح حقيقة يحبها من

يحبها، ويكرهها من يكرهها. وقد أعطى هذا الخروج للمرأة خبرات لم تتمتع بها المرأة فى عصور ما قبل الإسلام، وتمكنت المرأة بفضل هذا الخروج من الاندماج فى الحياة الاجتماعية بمعناها الشامل. وبذلك أصبحت مؤهلة - رغماً عن السلفى - للإدلاء بشهادتها والمساهمة فى صنع الحياة. إن حنان عشرواى تمثل وطنها فى الصراع الديبلوماسى الدائر ضد مغتصبيه، ولن يوقف مسيرتها هتاف بعض المتعصبين من «حماس» ضد كونها امرأة أولاً، وضد كونها مسيحية ثانياً. (راجع مقالتنا فى هذا الكتاب وما ورد بها عن معاملة المرأة معاملة المسيحى فى الخطاب الدينى.

ويبقى السؤال الآن: هل هذا الحرص على علاقة التكافؤ بين المرأة والرجل خروج على قواعد الشريعة، وعلمنة للمجتمع؟! لا نريد الآن أن نبدو كما لو كنا نتخذ موقف الدفاع عن قانون يبدو ما حققه حتى الآن فى هذا المجال جزئياً وناقصاً إلى حد كبير. لكن هذا الناقص والجزئى يثير حفيظة البعض لأنه يريد أن يعود بعقرب الساعة إلى الوراء، وأن يثبت حركة الواقع بسلاسل من النصوص والاجتهادات التى عفَّى عليها الزمن. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يبدو هذا الناقص والجزئى متقدماً إذا ما قورن بما هو قائم فى بلدان أخرى عربية وإسلامية.

وكما قلنا من قبل يبدو حرص المشرّع التونسى على تأكيد حق المرأة فى طلب الطلاق، وفى الحصول عليه، متقدماً بالنسبة للتشريعات المصرية الحالية. وحتى فى حالة النص فى عقد الزواج على أن تكون العصمة بيد الزوجة، فمن حق الزوج - طبقاً للقانون المصرى - أن يرد الزوجة إذا طلقته، وذلك خلال فترة العدة وبدون إذن منها. وكل هذه الحقوق الممنوحة للرجل تجعل من كون العصمة فى يد الزوجة نكتة سخيفة. وعلى الزوجة التى تريد أن تطلق زوجها أن تتحايل بالسرية والكتمان، وبكل أساليب الدهاء والمراوغة، حتى تمر فترة العدة دون أن يعلم الزوج أنها قامت بتطليقه. المقارنة بين التشريعات المصرية والتشريع التونسى ستكون بلاشك فى صالح الأخير. ونفس الحكم يصلح على التشريع الخاص بضمان حياة المطلقة بعد طلاقها، بل حتى بعد وفاة طليقها.

كل ذلك حسن، و لكن كل هذه الإنجازات تظل فى حدود الناقص والجزئى، بمعنى أنها تشريعات لم تحقق بشكل كاف المساواة القائمة على التكافؤ الحقيقى فى علاقة المرأة بالرجل. فى قوانين الميراث - مثلاً - احتفظت التشريعات التونسية بمبدأ «للذكر مثل حظ الأنثيين»، كما منعت البنت الوحيدة من الحجب عن الميراث. ومعنى ذلك أن التشريعات فى مجملها تظل واقعة داخل دائرة الاجتهادات الفقهية السلفية، الأمر الذى ينفى عنها صفة العلمانية المفترضة.

٤

تبقى من إنجازات التشريعات التونسية – التى لا تُدخلها فى إطار العلمانية – مجموعة من التشريعات الجزئية التى نود الإشارة إليها ومناقشتها قبل أن نختم هذه المقالة بمراجعة عامة للأطروحة التى يروج لها مفكرو «الصحوة» والتى أشرنا إليها فى مفتتح مقالتنا عن علمانية النخبة الحاكمة العربية، خاصة فى مصر وتونس.

تتعلق تلك التشريعات الجزئية بمسائل الحضانة – حضانة الطفل – والتبنى، وهى مسائل تثير كثيراً من الخلاف الذى تمتلىء به أروقة المحاكم، وخاصة مسألة حقوق الحضانة وشروطها .. إلخ. «أما مسألة التبنى فهى من المسائل الخلافية الحادة، حيث يرى كثير من العلماء أن التبنى مرفوض فى الإسلام، وذلك استناداً إلى ما ورد فى القرآن من تبنى الرسول لزيد بن حارثة. ويأخذ هذا الفريق من العلماء من الآية القرآنية: «ما كان محمد أبا أحد من رجالكم، ولكن رسول الله وخاتم النبيين»، وكذلك من الآية: «ادعوهم لآبائهم..» دليلاً على تحريم التبنى، وعلى مخالفته لقوانين الشريعة الإسلامية، التى تحرص – فيما يزعمون – على الحفاظ على علاقات النسب واضحة لما يترتب عليها من أحكام خاصة فى مسألة المواريث.

التشريعات التونسية تبيح التبنى وتضع له شروطاً تدور كلها حول مراعاة مصلحة الشخص المتبنَّى. من ذلك مثلاً ما تنص عليه المادة ١٤ من جواز أن يحمل المتبنَّى لقب المتبنِّى، وجواز أن يحمل اسمه. ولكن يشترط لذلك أن يتحقق بناء على طلب المتبنِّى نفسه. وبديهى أن إجراءات التبنى وتوثيقه يجب أن تتم كلها فى المحكمة أمام القاضى. وتجعل التشريعات التونسية المتبنَّى بمثابة الابن وتعطيه نفس حقوق الابن كاملة، وتجعل عليه من الواجبات إزاء الشخص الذى تبنَّاه ما يماثل كل واجبات الابن إزاء الأب. هكذا تنص المادة ١٥ من قانون التبنى صراحة أن: «للمتبنَّى نفس الحقوق التى للابن الشرعى وعليه ما عليه من الواجبات. وللمتبنِّى إزاء المتبنَّى نفس الحقوق التى يقرها القانون للأبوين الشرعيين، وعليه ما يفرضه من الواجبات عليهما».

ومن السهل أن نستنبط من هذه المادة أن الحقوق والواجبات المتبادلة بين المتبنِّى والمتبنَّى تشمل حق الميراث، بما هو حق أقره القانون التونسى ونص عليه نصاً مباشراً. ذلك أن عبارة أن لكل منهما «نفس الحقوق التى يقرها القانون» لابد أن تتضمن «قانون الميراث». ولعل فى هذه المادة تحديداً، وفى شمول الحقوق لحق الميراث، ما يمكن أن يثير اعتراضات حادة، خاصة وقد صيغ الحفاظ على «المال» بنداً من بنود «المقاصد الشرعية» عند الأصوليين، أقصد علماء أصول الفقه.

وقد كانت هذه المسألة تحديداً - مسألة الميراث - هى محور اعتراض المعترضين على التبنِّى الذى قد يؤدى - فيما يزعمون - إلى أن نورّث من لم يورثه الله تعالى فى كتابه وشريعته.

ومسألة الميراث بشكل عام من المسائل الشائكة التى تحتاج إلى مراجعة. وهى مسألة شائكة لأن الاقتراب منها - وخاصة فى فترة التراجع التى تعيشها المنطقة العربية عن مشروع العدل الاجتماعى - يثير كثيراً من الزوابع ويعرّض المجتهد لسيل من الاتهامات والتجريح. وليس بعيداً عن أذهاننا سيل الردود على ما أثاره أحمد بهاء الدين فى عموده اليومى بالأهرام (٢٨/ ١٢/ ١٩٨٨) من اقتراح الأخذ بالاجتهاد الفقهى الشيعى الذى يكون جائزاً بمقتضاه أن تحجب فيه البنت عن الميراث كما يحجب الذكر فى الفقه السنى سواء بسواء. وليس بعيداً كذلك عن الأذهان النضال الذى خاضه الإسلاميون فى مجلس الشعب ضد الضريبة على التركات حتى تم إلغاؤها. وكان من أهم حججهم فى هذا الصدد أن تلك الضريبة تدخل «الدولة» وارثاً ضمن الورثة الذين حددهم الله، وفى هذا ارتكاب لجريمة مخالفة حدود الله. فى سياق هذا الدفاع المستميت عن حق «الملكية»، بوصفه أحد مقاصد الشريعة الكلية، لابد أن تثير مسألة توريث المتبنَّى زوبعة مخالفة أحكام الشريعة.

لقد حاول بعض الباحثين تقديم حلول لمشكلة المواريث فى الإسلام، خاصة لما تنطوى عليه من تفرقة بين الذكر والأنثى حيث جعلت نصيب الأنثى نصف نصيب الذكر. لكن لأن الغاية من الاجتهادات كانت محدودة بإطار محاولة إقرار التساوى بين الذكر والأنثى فى الإسلام، دار الاجتهاد كله حول تأويل معنى «الحد» فى القرآن كله. وانتهى الباحث - محمد شحرور فى كتابه «القرآن والكتاب: قراءة عصرية دار الأهالى دمشق، ١٩٩٠» مستعيناً ببعض النظريات الرياضية المعاصرة إلى أن «الحد» يمثل حركة بين نقطتين: إحداهما تمثل الأدنى والأخرى تمثل الأقصى. ورتب على ذلك أن توريث الأنثى نصف نصيب الذكر يمثل الحد الأدنى الذى يمكن تحريكه إلى أقصاه وهو حد التساوى. ومعنى ذلك أن نهى القرآن - فى هذه المسألة كما فى غيرها - عن تعدّى حدود الله هو النهى عن تجاوز الحد الأدنى إلى ما تحته، وأن هذا النهى لا ينصرف إلى التحرك من الأدنى لما فوقه حتى نصل إلى التساوى. لكن أى خلاف مع هذا التأويل الرياضى لمفهوم «الحد» - بالتمسك بالدلالة الحرفية للتداول القرآنى للفظ - يسقط التأويل كله من الأساس، ويلغى الاجتهاد الناتج عنه، بصرف النظر عن كل النوايا الحسنة المحركة لمثل ذلك الاجتهاد.

مثل ذلك الاجتهاد يجابهه تراث طويل ممتد من الحرص على الدلالات الحرفية للنصوص، بل ومن التمسك بالمغزى الناتج عن مثل تلك الدلالات الحرفية. وليس يشترط فى تلك النصوص المشار إليها أن تكون نصوصاً قرآنية، بل يمكن أن تكون أقوالاً تنسب إلى النبى قالها فى سياق يصعب أن يكون تشريعياً. نضرب مثالاً على هذا الضرب من

الاستنباط غير المشروع إطلاقاً الفتوى أو الحكم الذى أطلقه الإمام الشافعى بعدم جواز توريث العبيد. يستند الشافعى فى حكمه هذا إلى قول للنبى جاء فيه: «العبد وما ملك ملك للمشترى إلا أن يشترط البائع»، وهذا قول يدخل فى باب أحكام البيع والشراء فى المجتمع العربى. حيث كان العبد وكل ما يتعلق به ملكاً لسيده. فإذا باع السيدُ العبدَ ، فان كل ما يتعلق بالعبد من أملاك تنتقل بالبيع إلى السيد الجديد إلا فى حالة اشتراط البائع غير ذلك. هل كان محمد يضع تشريعاً دينياً بهذه العبارة، أم كان يقرر قانوناً من قوانين التعامل السارية فى السوق؟! هذا سؤال لم يسأله الشافعى ولم يشغل نفسه به، لأن «كل» أقوال النبى - أكرر «كل» - اعتبرت من السنن الواجبة الاتباع، دون تفرقة بين أقوال الوحى وأقوال الحديث العادى الجارية.

لكن الشافعى يستنبط من هذا القول عدم جواز توريث العبيد، لماذا؟ يجيب الشافعى لأن الميراث الذى سيؤول للعبد - بحكم الشريعة - سيؤول للسيد بحكم القول السابق. ومعنى ذلك أن الميراث سيؤول لمن لم يورثه الله فى كتابه الكريم. (لاحظ أنه استدلال شبيه باستدلال المعترضين على ضريبة التركات). من المهم أن نلاحظ هنا أن استنباط الشافعى للحكم السالف يخالف مبدأ «المساواة» الذى أقره الإسلام بين الأحرار والعبيد على مستوى الأحكام الدينية. وأن الإسلام حين خفف بعض أحكام العقاب علي العبيد إنما كان يراعى واقع الضغوط النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى يتعرضون لها من جانب الأحرار. هذا من جهة، ونلاحظ من جهة أخرى أنه استنباط يؤدى إلى تثبيت قوائم النظام العبودى بإعطائه أحكاماً لها قوة التشريع الدينى النابع من الوحى المباشر.

كان هذا الاستعراض لإشكاليات الميراث فى الفكر الدينى ضرورياً لبيان حجم الاعتراضات المثارة أو التى يمكن أن تثار ضد قوانين التبنى عموماً، وضد توريث الابن أو البنت بالتبنى على وجه الخصوص. ولن تحل هذه الإشكاليات بالتأويل أو بالتأويل المضاد. وإنما تجد حلها الحقيقى فى فهم النصوص فى سياق إنتاجها الاجتماعى والتاريخى. والواقع الذى يخاطبه الوحى ويتوجه إليه النَّص واقع يقوم على الاعتداد بعلاقات الدم والنسب الأبوية على وجه الخصوص. إنه مجتمع العصبية الذكورية والبناء الهيراركى للعلاقات الاجتماعية يتم على هذا الأساس. وهو من جهة أخرى مجتمع يقوم على الصراع على منابع المياه ومنابت الكلأ - أدوات الإنتاج - وتعد «الحروب» إحدى وسائل السيطرة على أدوات الإنتاج. فى مثل هذا المجتمع يتحدد دور الأنثى ومكانتها فى الخلفية، إنها المستهلك والحرم الذى يُكلف الرجال بالدفاع عنه. من الطبيعى فى مثل هذا السياق أن تئول التركة إلى الرجل - الابن - فى الأسرة.

هنا يمكن أن نلحظ تقدمية النصّ الدينى فى استجابته - وتحريكه فى نفس الوقت - لهذا الواقع حين جعل للمرأة فى الميراث نصف نصيب الرجل. لذلك لم يكن غريباً أن يثور اعتراض من جانب بعض المسلمين على هذا الحكم الشرعى، وهو الاعتراض الذى عبرت عنه العبارة التالية: «كيف نورِّث من لا يركب فرساً ولا يحمل سيفاً ولا ينكأ (يضرّ) عدواً؟» ومن السهل هنا أيضاً - كما قررنا فى مسألة «تعدد الزوجات» - أن نعتبر هذا الحكم حكماً مرتهناً بالشروط الاجتماعية والتاريخية. ومن السهل أن نعتد التغيرات التى حدثت خلال خمسة عشر قرناً، ونتحرك مع اتجاه حركة النصّ، فنقرر أن للمرأة مثل نصيب الذكر، دون أن نكون قد وقعنا فى خطيئة مخالفة المبادىء الأساسية للشريعة، التى على رأسها المساواة.

غير أن لقضية المواريث بعدا آخر يرتبط بمسألة «العصبية» أيضاً. لقد حاول الإسلام فى تشريعاته ومبادئه خلخلة الأساس العصبى للوجود الاجتماعى، واستبدل به الأساس الدينى. وكانت تلك إحدى معاركه الأساسية، حتى لقد قيل عن محمد إنه أتى بدين «يفرق بين المرء وزوجه». وفى تشريعات المواريث خاصة تم تحريم التوارث بين المسلم وغير المسلم ضدا للتقاليد السائدة التى تعتد أساساً بعلاقات الدم والقرابة. هل يمكن القول أن حركة الإسلام فى اتجاه استبدال «الدين» بالعصبية العرقية كانت حركة نحو تحريك الواقع إلى الأمام؟ لاشك فى ذلك، والدليل على أنها حركة فى طريق أبعد، وليست غاية فى ذاتها، البُعد الإنسانى الذى لا يمكن تجاهله أو إنكاره فى الإسلام: من مثل الحرص على حسن الجوار بصرف النظر عن الدين أو العقيدة «مازال جبريل يوصينى بالجار حتى ظننت أنه سيورثه» هذا أحد أقوال محمد الكاشفة عن توقعات، وربما المعبرة عن تمنيات. الأهم من ذلك والأخطر فى اتجاه حركة الإسلام النصّ على عدم وراثة الأنبياء «ما تركناه صدقة»، وهى الحركة التى يكتفى الخطاب الدينى إزاءها بالقول إنها تعبير عن حكم خاص، دون أن يستنبط من ورائها المغزى.

بعد خمسة عشر قرناً من حركة الإسلام، وتنبؤات تشريعاته، وتخلخل الروابط الإنسانية ذات البُعد الواحد، سواء كان العرق أو الدين، واستبدال روابط أكثر اتساعاً وعمقاً وشمولاً بها. بعد هذا كله هل يعد الاجتهاد مجدداً فى شأن أحكام المواريث مخالفة لمبادىء الشريعة ومقاصدها الكلية؟! وهل نقل الثروة إلى الابن والحفيد - أو الابنة والأخ - .. إلخ. أهم من توجيهها للمنافع العامة: المستشفيات ودور رعاية المسنين ودور الحضانة، ناهيك بالمتاحف والمنتزهات العامة؟! لكن ذلك يتطلب أولاً تحقيق مجتمع العدل والحرية وحقوق الإنسان.

السؤال الذى نختتم به هذا التحليل: هل حقق قانون الأحوال الشخصية التونسى النقلة العلمانية التى يوهمنا الإسلاميون أن بورقيبة حاولها؟ واقع الأمر أن أطروحة الإسلاميين حول بورقيبة وعبد الناصر عموماً تنطوى على نوع من المغالطات التى يصعب تقبلها. أهم هذه المغالطات الربط - فى حالة بورقيبة - بين سلوكه الشخصى وبعض آرائه وبين العلمانية، والربط - فى حالة عبد الناصر - بين خلافه مع الإخوان المسلمين كحزب سياسى وبين موقفه من الدين.

ولاشك أن أحداً لا يقبل السخرية - بأى طريقة وبأى شكل من الأشكال - من السلوكيات أو الأزياء التى يرى البعض أنها تمثل تعبيراً عن عقيدتهم أو هويتهم الدينية، مادام هذا البعض لا يسعى بأية وسيلة من وسائل الضغط أو العنف لفرض سلوكياته وأزيائه على الآخرين. إن مجاهرة بورقيبة بالإفطار فى رمضان - إن صح أنه حدث - سلوك غير لائق من رئيس دولة يدين مواطنوها بالإسلام ديناً وعقيدة. إنه سلوك صبيانى إن صح يدل على مراهقة فكرية لا علاقة لها بأى منظور جاد حقيقى للحياة، ناهيك بأن يكون سلوكاً معبراً عن علمانية فى الفكر. تلك هى المغالطة الكبرى التى تسعى إلى تشويه العلمانية.

وفى حالة عبد الناصر يصعب أن يكون عداؤه للإخوان المسلمين وسجنه لهم، بل والتعذيب الذى لاقوه فى السجون، نابعاً من موقف علمانى معاد للدين بالضرورة. وإلا فبماذا نفسر ما تعرض له الشيوعيون بنفس القدر من التعذيب فى سجون عبد الناصر المتهم من جانب الإسلاميين بالشيوعية ؟ ولا خلاف على أن مصادرة الديمقراطية ونفى الآخر فى نظام الستينات كان واحداً من الخطايا الكبرى لهذا النظام. وفى هذه الخطيئة الكبرى تحديداً ينتفى وصف عبد الناصر أو نظامه بالعلمانية، التى هى رؤية شاملة تضاد مصادرة الرأى وتناهض نفى الآخر تأسيساً على واحدة من أهم منجزاتها وهى «حرية العقل الإنسانى». هذا بالإضافة إلى أن الخلاف السياسى مع حزب دينى لا يعنى إطلاقاً معاداة الدين.

تقودنا هذه النقطة الأخيرة إلى المغالطة الثانية والأخطر فى أطروحة الإسلاميين وهى الربط الميكانيكى بين «العلمانية» ومعاداة الأديان، وبينها وبين الإلحاد. ولا يستطيع أحد أن ينكر أنه حدث صراع تاريخى بين «العلماء» وما توصلوا إليه من نظريات وكشوف علمية وبين بعض رجال الكنيسة الذين وجدوا فى تلك النظريات والكشوف ما يخالف فهمهم لبعض النصوص الدينية. وهو صراع دفع العلماء ثمناً غالياً فيه من دمائهم وأرواحهم،

ولكنهم واصلوا الكفاح ضد رجال الكنيسة من أجل إقرار حق العقل فى اكتشاف قوانين الطبيعة والمجتمع بمعزل عن سلطة التأويلات الحرفية للنصوص الدينية. لم يكن الصراع إذن ضد الدين، لكنه كان صراعاً ضد هيمنة التفسيرات والتأويلات الكنسية للنصوص الدينية على عقائد الناس، وعلى رؤوس رجال الحكم - إنه صراع ضد محاكم التفتيش وقهر العقل وأسر المعرفة الإنسانية وارتهانها باسم الدين.

يختصر الإسلاميون العلمانية فى مقولة «فصل الدين عن الدولة»، وأحياناً ما يختصرونها - على سبيل مزيد من التزييف والمغالطة - بأنها «فصل الدين عن المجتمع». وكلتا العبارتين مخادعتان إلى حد كبير، لأن الدين يظل على مستوى الإيديولوجيا جزءاً من جهاز الدولة، بما هى دولاب إدارة شئون المجتمع الذى يعد الدين أحد مكونات ثقافته ووعيه. وليس صحيحاً أن أوروبا قد نفت المسيحية نفياً تاماً داخل جدران الكنائس، لأنه لا أحد يملك ذلك ولا يستطيع. لكن هناك فارق كبير بين هذا التداخل العضوى الطبيعى بين الدين والدولة، وبين اتحاد سلطة رجل الدين برجل الدولة فى جهاز الحكم الثيوقراطى - الدولة الدينية - حيث يصبح أى خلاف مع رجل الدولة هرطقة وكفراً عقابه الحرق أو الذبح.

أما «فصل الدين عن المجتمع» توصيفاً للعلمانية فهو مغالطة مضحكة، لأن المجتمع بناء مكون من مؤسسات تتمتع بدرجات مفاوتة من الاستقلال، إلى جانب علاقاتها البنيوية ببعضها البعض. والإسلاميون يتصورون المجتمع لوحة مسطحة ساكنة مركبة من أجزاء يستطيع الفرد أو مجموعة من الأفراد فك واحد أو أكثر من تلك الأجزاء واستبعاده، أو استبداله بجزء آخر من خارج اللوحة. الدين - أو الأديان - مكون بنيوى تاريخى فى نسيج ثقافة أى مجتمع. أو بعبارة أخرى يمثل الدين ركناً مهما من أركان الذاكرة الجمعية، يحتل مساحة تاريخية عميقة فى هذه الذاكرة. وبما هو كذلك فهو جزء من النسيج الاجتماعى والحضارى لأية أمة، لا يملك أحد ولا يستطيع أن يمد يديه هكذا وببساطة يتخيلها الإسلاميون لينتزعه من ذاكرة تلك الأمة ومن وعيها التاريخى.

لقد اجتهد المفكر عادل حسين رئيس تحرير جريدة «الشعب» لسان حال حزب «العمل» الذى تحول إلى حزب دينى إسلامى فى ترجمة كلمة «علمانية» Secularism وتوصل إلى أن أفضل ترجمة لها هو «الدنيوية» نسبة إلى «الدنيا»، وبنى هذا الاجتهاد على أساس أن العلمانية حين تنفى الدين من مجال اهتمامها تصب اهتمامها على الشئون الدنيوية، فى حين أن الإسلام يوازن بين شئون الدنيا وشئون الآخرة، فلا يفرق من ثم بين ما لله وما لقيصر. من الواضح أن عادل حسين أراد أيضاً من وراء هذه الترجمة الجديدة أن ينفى العلاقة الوثيقة بين «العلمانية» والتركيز على «العلم الإنسانى»، وهو ما يوحى به الاسم «علمانية». وهناك مشكلات لغوية أثيرت حول قراءة الاسم، هل هو بكسر العين فيشير إلى

«العلم»، أم بفتحها فيشير إلى «العالم»، ومن الواضح أن عادل حسين فضل القراءة بفتح العين، ليؤكد التعارض بين «الدنيوية» - حسب ترجمته - التى تهتم بشئون «العالم» فقط، وبين الدين - الإسلامى خصوصاً - الذى لا يفصل بين هذا العالم وعالم الغيب، أو بين الدنيا والآخرة.

إلى هذا الحد تمثل العلمانية - سواء قرأناها بفتح العين أم بكسرها - شيطاناً للخطاب الدينى. والمسألة ليست فى قراءة الكلمة أو ترجمتها، بل فى فهم المنظومة الفكرية فى سياقها واستنباط دلالاتها. ولا سبيل لمهاجمة العلمانية بادعاء أن الإسلام لم يعرف الكهنوت أو الكنسية التى تضطهد العلماء وتصادر أفكارهم، لأن هذا الادعاء إن انصرف إلى الإسلام من حيث هو منظومة من العقائد والمبادىء لا ينصرف إلى التاريخ الفعلى للدولة الإسلامية. ومالنا نذهب إلى التاريخ، والكنسية والكهنوت ماثلان فى محاولات التبشير بالعلوم الإسلامية: علم النفس الإسلامى، علم الاجتماع الإسلامى، علم الاقتصاد الإسلامى، علم الجمال الإسلامى.. إلخ. أليس هذا خلطاً وتداخلاً بين مجالات معرفية متمايزة بالضرورة؟! ثم ما دلالة هذا السعار الفكرى لاستنباط كل ما أنتجه العقل البشرى من معارف من باطن النصوص الدينية، بل ولمحاكمة سلامة هذا النتاج الفكرى على أساس مرجعية النصوص الدينية؟! هل الكهنوت والكنسية بشىء غير ذلك؟! إذا لم يكن تاريخ الإسلام قد عرف جدلاً مثل تلك الظواهر فإنها ماثلة الآن تمارس فعاليتها فى مناهضة التقدم وتكريس التخلف.

فى سياق هذه المناهضة يأتى الهجوم على بعض التشريعات التى حللناها فيما سبق رغم جزئيتها ونقصها. هل تندرج هذه التشريعات داخل إطار العلمانية، أى بالتحرر من سلطة التأويلات الحرفية للنصوص الدينية؟ الإجابة بالقطع هى النفى، ليس دفاعاً عن إسلامية هذه التشريعات، لأن التشريعات التى تحاول السير فى اتجاه التقدم نحو إقرار حقوق الإنسان لا تحتاج إلى دفاع أصلاً، ناهيك أن تحتاج إلى تبرير باسم الإسلام أو باسم غيره. إن بين تلك التشريعات وبين العلمانية بوناً شاسعاً، هو البون بين توجهات النخبة الحاكمة فى عالمنا العربى للتبعية للغرب فى استيراد التكنولوجيا وآليات السوق، وبين الوقوف بحزم وعنف ضد التأثر بمنجزاته الفكرية الإنسانية التى تقف وراء إنجازاته العلمية والتكنولوجية. ومن أهم هذه المنجزات «الديمقراطية» و «حقوق الإنسان»، تلك هى الغايات التى يجب أن نسعى إليها، ولا وصول إليها إلا من خلال «علمانية» حقيقية لا تنفى الآخر، ولا تحاكم الفكر، وتحرر العقل من أسر الحلول الجاهزة، سواء استوردت تلك الحلول من الماضى/ التراث، أم استوردت من الجانب الآخر من البحر المتوسط.

reading of Islamic tradition. The writer argues in favour of Amin's basic premise and enlightened attitude but finds fault with his inconsistencies and errant methodology.

Galal Amin, Latifa el - Zayat and Nawal - al Saadawy reconsider the concept of honour. Galal Amin talks about the concept of honour, from a historical perspective. An understanding of honour differs from one age to another, according to social and economic circumstances. But invariably it is forced by man on woman to achieve his ends, and it is limited to the idea of chastity. The writer's own concept of honour means to be true to oneself. Latifa el - Zayat says that human beings have a value in themselves; hence she respects her body as well as her word, intellect and way of thinking. She also expresses her dislike of the prevalent concept of honour in Egyptian society which lays a great emphasis on a woman's body only. This conception, in the writer's opinion, results from the larger concept of private property. She also adds that this notion of honour degrades a woman and dehumanizes her as her only role seems to be bringing children and rearing them. As she sees it, the value of a woman's body lies in her own choice and her sense of moral obligation: a body is not something that can be sold and bought. This also applies to a man's body. But what is even more important than the value of a human body is free critical thought and the right to form and express one's opinion; for mental prostitution is more dangerous than prostitution of the body, because the harm the former case produces goes beyond the individual to society.

Nawal al Sadawy touches on a ridiculous but prevalent meaning of honour in Egypt which focuses on the lower half of a woman's body, or in other words, her virginity. The writer observes that what really distinguishes a human being from an animal is the upper half of the human body, i . e , the mind.

M . S

significance of woman and non - Moslems. The writer concludes that the "veiling" of woman is symbolic of the writing off of her mind and her social existence.

In "The Duality of Sex and Thought", Hassan Hanafi shows that the position of woman differs from one society to another. Hence, there is no ready - made solution for the problem of woman in different societies. As far as the Egyptian society is concerned, the issue of woman is related to that of religion, and both are taboo. Hence what we need is a scientific method to bridge the gap between the traditional and the modern so as to develop the former and analyse the latter. As such, the issue of woman is part of the general social context. In this way, we cannot separate the part from the whole; both man and woman need social justice in every field.

In "Atyat el Abnoudi: The Drama of the Documentary Film: The Drama of Reality", Mai al Telmesani examines the style of A. Abnoudi in which the individual and the collective ambition are mixed with the autobiographical to reflect the problems of the lower class. She also argues that A.Abnoudi's Film is an individualistic expression of the hope of other individuals so as to help them overcome the basic contradictions in society, both on the individual and group levels.

In "Woman: The Territory of Taboo - A Reading of the Works of Qasem Amin", Hoda El Sadda tries to assess the achievement of Qasem Amin, allegedly the first Egyptian to champion publicly the cause of women in his highly controversial book **The Emancipation of Women.** The article's aim is to answer questions such as: To what extent has Amin's project succeeded in fulfilling its goals? What are the reasons behind the current regression in the status of women? EL Sadda emphasizes Amin's relationship with the 19th century Islamic Reformer Mohamed Abdou and analyses his work within the context of Abdou's school of Enlightenment which advocated a rational contemporary re -

Said, also plays an important role in revealing the relation between individual and national liberation. Finally, the plot structure highlights the heroine's struggle for her rights and her life and reveals the novelist's sympathetic identification with the predicament of her main character -- possibly her own predicament.

In "**When the Silence Talks** Two Collections of Short Stories by Radwa Ashour and Khnatha Banouna: AComparative study", Faten Morsi examines the crisis of identity, the relation between history and narrative and the fichonal characters in the short stories written by women. Dr. Morsi notes that in these two examples the elements of story and narration, in the traditional sense, are sometimes absent. For example, "When the Silence Talks" and "An Act of Torture" in **When the Silence Talks** are based on scenes, while in "The Willow Tree of the General" in **I Saw the Palm Tree**, there is a mixture of the play form and the fictional narrative. Banouna, sometimes, uses direct speech, to address the reader, instead of narrative as in "The Painful Exception". Generally speaking, both women short story writers make use of the techniques of the cinema, modern art and experimentation in form. Thematically, these short stories deal with human relations in general and man - woman relation in particular.

In " Woman : A Lost Dimension in Contemporary Religious Discourse," Nasr Hamed Abu Zaid viws the regression in the position of wonan as part of the larger social and economic relapse that followed the Egyptian defeat in 1967. The writer also stresses the fact that contemporary religious discourse distorts the issue of woman's emancipation by discussing it within the context of religious texts only while ignoring the social context. Since contemporary religious discourse is a discourse of crisis, as the writer sees it, it aims at anulling the

writers on Rabia El Adawya. The writer believes that this corpus of criticism is a deliberate distortion of her image and of Islam. The failure of critics, accordingly, lies in that these critics have concentrated on one aspect only of Rabia's life, her Sophism as a reaction against Islam. She also discusses what has been written by some Egyptian critics: one of them, through psycho - analysis, says that Rabia is a masochist and another believes that Sophism was a reaction to her previous immorality. The writer concludes calling for an objective analysis of Rabia's text.

In "Tahia Haleem and the Texture of Life", Marie Therese Abdel Messih deals with the life of Tahia Haleem as a plastic artist to show her stages of development and her different styles. She emphasizes the fact that Tahia Haleem is one of the pioneers of modern plastic arts in Egypt, though, like the rest of her race, she was denied this status in the world of art by Egyptian men artists, over whom she sometimes excelled as an artist. In addition, her husband, also an artist, whom she agreed to marry though he was below her social class, does not look at her as an artist, but as a woman.

In "Does a Feminist text possess specific characteristics: A Study Of Latifa el Zayat's novel **The Open Door,**" Heba Shereef examines the different approaches of Feminist criticism to show that Feminist literature is a literary phenomenon that derives its characteristics from the fact that it is a reaction to the social circumstances that lead to its emergence. This may be applied to **The Open door** which relates the female individualistic experience to the national cause. The form of the novel focuses on the close relation between the problem of the heroine in particular and the social and national cause in general through parallelism. As such, the novelist chose a specific period of time in which the issue of woman is shown as parallel to the cause of political liberation, namely, from the 1940 to the late 1950 s. The setting, Port

destroy private property and showed the important role of the working class including woman. This is presented through the Marxist vision of the relation of man and woman. The writer sees that this relation was based on historical and scientific facts. However, she adds that a woman should play an effective role to achieve her emancipation.

In "The Image of Woman in Every - Day Life Through Egyptian Proverbs", Safwat Kamal examines the characteristics, manners and social role of a woman through Egyptian proverbs to present the image of woman. This image shows that a woman is presented as a being less capable than man and she is always in need of him as a husband, or a father. She would .go as far as to bear the responsibility for his shortcomings while looking after family affairs as well. Therefore, the modern Egyptian woman has absorbed the idea that her key role in society is be a wife and a mother, no matter how well educated she is . Hence, the working woman, in modern Egypt, seems as if she were playing a role which is not related to her .

In "The Duality of Men's Values in our Society," Salwa Bakr analyses **Voices,** a novel by Soliman Fayad. The duality of morals is due to the ugliness, backwardness and dead life of Egyptian society. The novel presents an Egyptian village which tries to hide its backwardness from a French visitor, Simon. Her arrival crystalizes the core of backwardness and reactionary thoughts. However, the novelist sees that it is woman who is to blame for this backwardness. The climax is reached when the woman villagers decide to circumcise Simon, one of the worst forms of backwardness. However, the truth of the matter as seen by Salwa Bakr is that women wish to transmit the subjugation which they suffer from, through the duality of male values.

In "To Interpret Interpretation: The Case of Rabia El Adawya", Omaima abu Bakr rereads the criticism made by Western and Egyptian

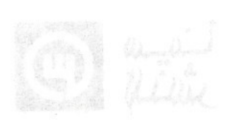
Abstract

Hagar is Specialized in Arab Women's issues. It consists of interdisciplinary studies and creative writings that hope to open up new horizons for the representation and discussion of the predicament of women in the Arab world within the broader context of the crisis of Arab men and women in third world countries.

Our first publication comprises articles by prominent critics as well as an original selection of stories and poems by Arab women and other women writers from all over the world (in Arabic translation).

The following is an abstract of some of the contents of **Hagar:**

In "Human Rights and Women Rights", Mona Abu - Senna gives a brief historical background of the emancipation of woman in Western society since the French Revolution. She also talks about the reactionary movements that followed until the end of the 19th century.In the reactionary period, it was said that a woman was suitable only for domestic life, not social or political positions. These thoughts were adopted by the middle class which restricted a woman's role to the kitchen. However the progressive motion of history could not allow such dogmas to continue, because the invention of the machine helped to



Hagar - 1

on Women Issues

Editors

Salwa Bakr　　Hoda El - Sadda

Advisors

Nasr H. Abou Zaid　　Malak Hashem







HAGAR

on Women Issues



1



